ISSN 0130-6405

УЗ ИСКУССТВО КИНО

Элизабет Шу и Николас Кейдж

в

фильме

«Покидая Лас-Вегас»

(режиссер Майк Фиггис).

Читайте о фильме в рубрике «Премьера «ИК»

«ИК»

ПРЕДЛАГАЕТ

«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (Leaving Las Vegas)
Майка Фиггиса

«РЕВИЗОР»
Сергея Газарова

«СЛОМАННАЯ СТРЕЛА» (Broken Arrow)
Джона Ву

«ЛЮБОВЬ, ПРЕДВЕСТИЕ ПЕЧАЛИ...»
Виктора Сергеева

«ДЕВУШКА № 6» (Girl 6)
Спайка Ли

«АЛАЯ БУКВА» (The Scarlet Letter)
Роланда Джоффе

«СЫН ЗА ОТЦА...»
Николая Еременко-младшего

«БЕЛЫЙ ШКВАЛ» (White Squall)
Ридли Скотта

«КАРДИОГРАММА»
Дарежана Омирбаева

«ТОРНАДО» (Twister)
Йена Де Бонта

«СЕКРЕТЫ И ОБМАНЫ» (Secrets and Lies)
Майка Ли

«РАССЕКАЯ ВОЛНЫ» (Breaking the Waves)
Ларса фон Триера

«ЗЕМЛЯ» (Tierra)
Хулио Медема

«СЛИШКОМ ПОЗДНО» (Trop tard)
Лучана Пинтилие

«УКРАДЕННАЯ КРАСОТА» (Stealing Beauty)
Бернардо Бертолуччи

«АВАРИЯ» (Crash)
Дэвида Кроненберга

«ДЕНЬ ВОСЬМОЙ» (Le huitième jour)
Жако Ван Дормаэля

«ИДУЩИЙ ЗА СОЛНЦЕМ» («Охотник за солнцем»; Sunchaser)
Майкла Чимино

«ФАРГО» (FARGO)
Джоэла Коэна

«ОЧЕНЬ СКРОМНЫЙ ГЕРОЙ» (Un héros très discret)
Жака Одиара

«ВОРЫ» (Les voleurs)
Андре Тешине

«В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ» (L'Année dernière à Marienbad)
Алена Рене

«СТРОГИЙ ЮНОША»
Абрама Роома

«ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ»
Михаила Ромма

«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА», «ЦИРК», «ВОЛГА-ВОЛГА», «СВЕТЛЫЙ ПУТЬ», «ВЕСНА»
Григория Александрова

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПРЕМЬЕРА «ИК»

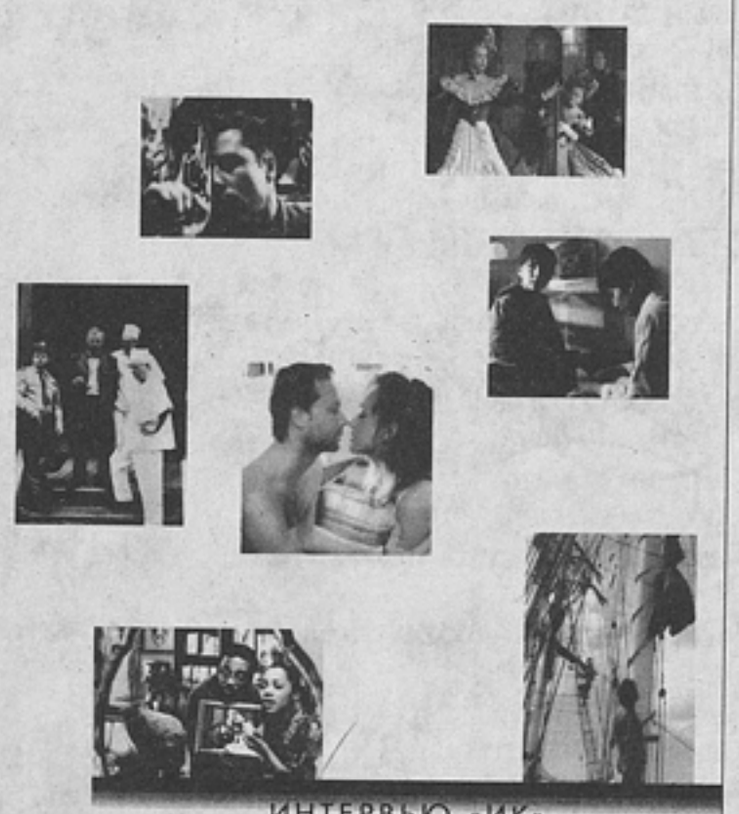
«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС»

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ 4
РОМАНТИЗМ ОТЧАЯНИЯ

ЛИДИЯ С. МАСЛОВА 7
ЛЮБОВЬ НА ДНЕ (БУТЫЛКИ)

МАЙК ФИГГИС: 9
«Я ВЗЯЛ В СВОИ РУКИ ВСЮ ПОЛНОТУ ВЛАСТИ»

АМЕРИКАНСКАЯ ПРЕССА О ФИЛЬМЕ «ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» 12



ИНТЕРВЬЮ «ИК»

БАХТИЕР ХУДОЙНАЗАРОВ 32
КОРНИ И ВЕТВИ

АСПЕКТ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА 40
ВОЛГА ВПАДАЕТ В КАСПИЙСКОЕ МОРЕ

NON STOP

16 ЕЛЕНА ГРУЕВА
КАК ИМ БЫЛО, НАВЕРНОЕ, ВЕСЕЛО!

18 СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ
РАСКОЛОТЫЕ НУНЧАКИ

20 Д.БЫКОВ
«ЛЮБОФ»

22 ЛИДИЯ С. МАСЛОВА
ШЕСТЕРКА

23 НИНА ЦЫРКУН
ДУХ И БУКВА

25 АЛЕКСАНДР ШПАГИН
НОВОЕ НАРОДНОЕ КИНО

27 СТАНИСЛАВ Ф. РОСТОЦКИЙ
ПЕСНЯ ОБ «АЛЬБАТРОСЕ»

29 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ

30 ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
ЛЕТНИЙ СМЕРЧ

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

36 СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
НА ГРАНИ

ФЕСТИВАЛИ

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ 62
ТРИ MAIN ПОТОКА

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ 74
КАННН-96: ЕВРОПА, ЕВРОПА...

ЖИЛЬ ЖАКОБ 77
ИТОГИ

ЛАБОРАТОРИЯ

МАЙКЛ МАНН 88
«СХВАТКА». ЭПИЗОД В КАФЕ

АБРАМ РООМ, ИСАЙ ЛЕЛИКОВ 92
МЕЖДУ СТРОКОЙ И КАДРОМ

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

РОМАН ПОЛАНСКИЙ 130
РОМАН

МАРГЕРИТ ДЮРАС 148
ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

158

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

52 ЙОНАС МЕКАС:
«ЧТО БУДЕТ ДАЛЬШЕ — ЕЩЕ НЕ РЕШИЛ»

58 СТИВ ЭНКЕР:
«В ЕВРОПЕ БОЛЬШЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ДЛЯ ПРОРЫВА»

ПОВТОРНЫЙ СЕАНС

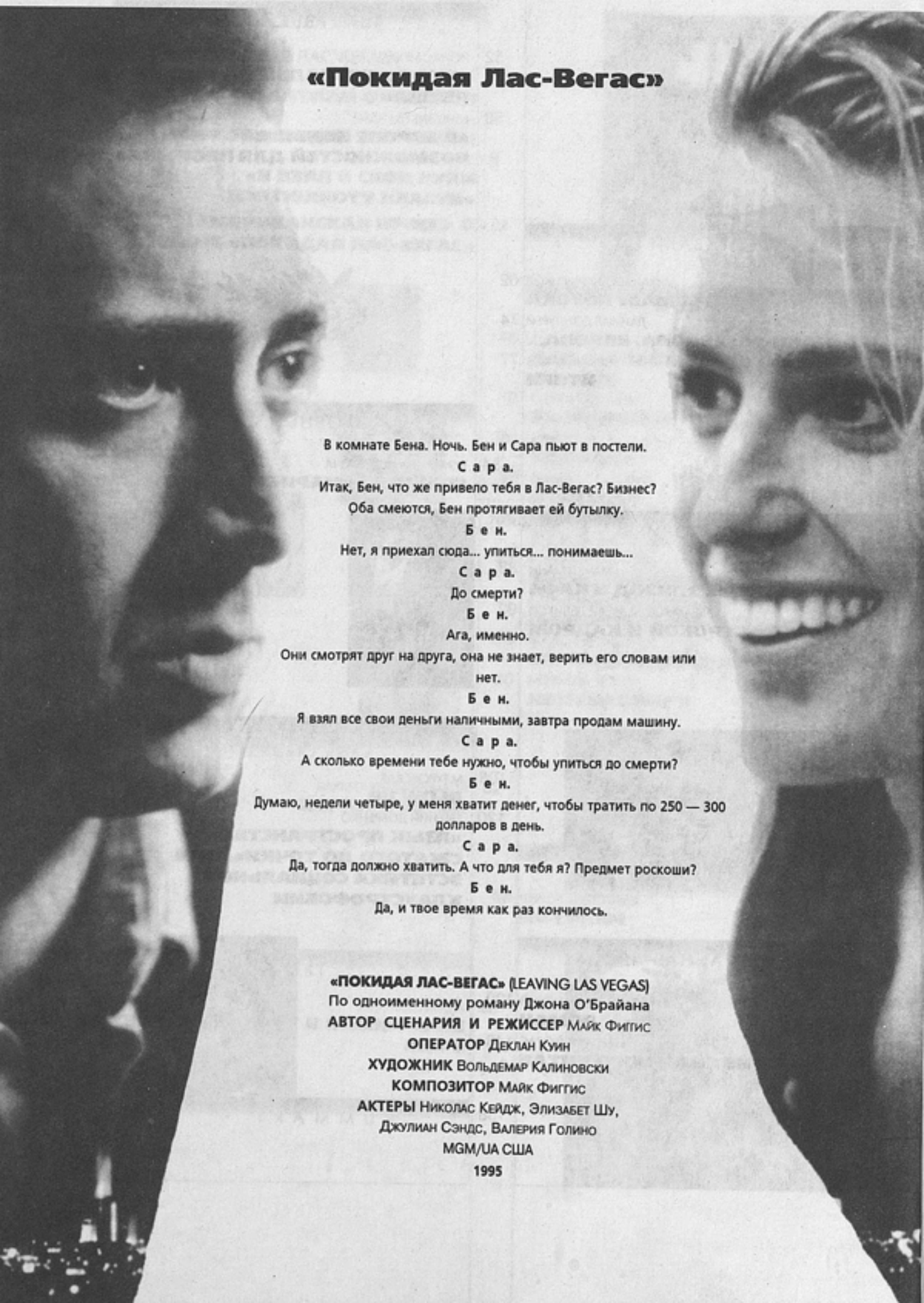
84 ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА
ГРАНИЦЫ «МАРИЕНБАДА»

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

108 М.ТУРОВСКАЯ
BLOW UP

120 ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО
«ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА, СЖАТОГО ДО ТОЧКИ», ИЛИ ЭСТЕТИКА СОЦИАЛЬНОЙ КЛАУСТРОФОБИИ

SUMMARY



«Покидая Лас-Вегас»

В комнате Бена. Ночь. Бен и Сара пьют в постели.

С а р а.

Итак, Бен, что же привело тебя в Лас-Вегас? Бизнес?

Оба смеются, Бен протягивает ей бутылку.

Б е н.

Нет, я приехал сюда... упиться... понимаешь...

С а р а.

До смерти?

Б е н.

Ага, именно.

Они смотрят друг на друга, она не знает, верить его словам или нет.

Б е н.

Я взял все свои деньги наличными, завтра продам машину.

С а р а.

А сколько времени тебе нужно, чтобы упиться до смерти?

Б е н.

Думаю, недели четыре, у меня хватит денег, чтобы тратить по 250 — 300 долларов в день.

С а р а.

Да, тогда должно хватить. А что для тебя я? Предмет роскоши?

Б е н.

Да, и твое время как раз кончилось.

«ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС» (LEAVING LAS VEGAS)
По одноименному роману Джона О'Брайана
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР Майк Фиггис
ОПЕРАТОР Деклан Куин
ХУДОЖНИК Вольдемар Калиновски
КОМПОЗИТОР Майк Фиггис
АКТЕРЫ Николас Кейдж, Элизабет Шу,
Джулиан Сэндс, Валерия Голино
MGM/UA США
1995

«Покидая Лас-Вегас», фильм Майка Фиггиса, для рубрики «Премьера «ИК» выбран, разумеется, не случайно. Успех картины у зрителей и фестивальных жюри, резкая конфронтация мнений в среде кинокритиков показались нам примечательными. Но главное, что заставило присмотреться к этой скромной — по голливудским или по каннским меркам — ленте, это то обстоятельство, что на ее примере сподручно вести разговор о двух столбовых тенденциях в современном кино: стремлении к политкорректности (в самых разных значениях этого двусмысленного понятия) и к диффузии авторского и коммерческого кинематографа.

Отдел зарубежного кино

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Романтизм отчаяния

Несмотря на то что в главных ролях заняты «поздние» (рождения начала 60-х) бейби-бумеры Николас Кейдж и Элизабет Шу, «Покидая Лас-Вегас» вовсе не бейби-бумеровская, то есть не «сэлинджеровская» и не «контркультурная» история. (Если вспомнить этапы пути этого поколения.) Вызывающе антиполиткорректный (а политкорректность и есть конечный результат контркультурной реакции) алкоголизм главного героя напоминает скорее о 30-х, 40-х и 50-х годах, экзистенциальный пафос и эпатаж «потерянного поколения» Генри Миллера, Эрнеста Хемингуэя и Скотта Фицджеральда — писателей, являющихся дедушками бейби-бумеров и последних из могикан «большого стиля», то есть видящих себя внутри культуры, истеблишмента, а не в качестве контркультурных персон. Как всем известно, вписавшийся в общий культурный контекст Хемингуэй свою «большую» книгу так и не написал, а в его смерти алкоголь сыграл не последнюю роль. А «контркультурники» — бейби-бумеры считались «поколением травки», а не бутылки.

Авторский замысел фильма прост и понятен: в современности (пусть бы и похожей на 30-е, 40-е или 50-е) некичевый и серьезный романтизм возможен, если перефразировать Вальтера Беньямина, только на самом дне отчаяния (или бутылки?). «Пограничным» романтизмом «по ту сторону умерших надежд» хемингуэевского типа фильм пропитан насквозь. Основной повествовательный мотив — встреча двух душ: умирающего от пьянства писателя и проститутки с золотым сердцем — вполне годился бы в качестве сюжета для рассказа из хемингуэевского сборника 1933 года «Победитель не получает ничего» или, скажем, побочной линии «Фиесты». Сам хемингуэевско-фицджеральдовский тип «писателя в кризисе», ре-

шающего проблемы с помощью алкоголя, сегодня для Америки вполне архаичен. (Постмодерные писатели глушат килограммами поливитамины и занимаются джоггингом.)

Настроение 50-х настойчиво вызывает насыщенный романтическими джазовыми песнями саундтрек, заставляющий вспомнить эпоху биг-бэндов. Кстати, в фильме использована профессиональная «основная» квазиджазовая музыка Майка Фиггиса, который начинал как музыкант с самим Брайном Ино в группе The Gas Board.

В соответствии с общей «ретро»-ориентацией ожидаемая постмодерная цитатность в данном случае незаметно трансформировалась в замшелый неоакадемизм. Такого рода зигзаг вообще характерен для режиссеров, пришедших в Голливуд из Англии, — Алана Паркера, Тони и Ридли Скотт, Эдриана Лайна, Хью Хадсона. Фиггис стоит в этой компании несколько особняком, но он все же оттуда. Элегантность их задымленных и длиннофокусных планов, вязкая элегичность мизансцен и стилистическая каллиграфия, строго говоря, к постмодерну отношения не имеют. Каждого из этих режиссеров можно без натяжки назвать хитрым реаниматором-модернизатором британской кинотрадиции. Что касается общих кинематографических аллюзий, то первым делом вспоминается, конечно, «Завсегдатай бара» (Barfly) Буковского — Шрейдера — Рурка, где история «кризиса писателя» и сакрализация алкогольного преобразования сознания препарированы самым детальным образом. Можно вспомнить и гораздо более ранний «Потерянный уикэнд» (1945) Билли Уайлдера с Реем Милендом и Джейн Уаймен; там тоже писатель безуспешно пытается размыть writer's block галлонами виски.

Как и названные фильмы, «Покидая Лас-Вегас» являет максимальную дозу «правды в лицо», «синема верите», «чернухи» и т.д., которую может выдержать средний массовый американский кинозритель. Чуть-чуть еще «нажать» — и фильм вывалится из списка пятидесяти самых кассовых фильмов газеты «Вэрайети», а значит, мистер Смит из сабурбии на него уже не пойдет. Между тем картина довольно долго держалась в этом чарте и собрала (на июнь 1996 года) более 31 миллиона долларов.

А вообще эта лента заставляет испытывать гордость за простого среднего американца, исправно отдававшего свои кровные 6 — 7 долларов за такую тяжелую картину с «плохим концом». В конечном итоге интересно не то, что фильм вышел на некие новые художественные рубежи (в этом смысле он не выделяется из второго эшелона категории art-house), а во-первых, то, что он собрал такую солидную аудиторию, и во-вторых, что обычно не воспринимающие ничего за рамками жанровости члены Американской киноакадемии выдвинули фильм на «Оскар», сразу по нескольким номинациям. И это сигнализирует о каких-то тектонических процессах в недрах американского общества, как можно предположить, вызванных реакцией на все более и более свирепеющую политкорректность.

ЛИДИЯ С. МАСЛОВА

Любовь на дне (бутылки)

В фильме Майка Фиггиса «Покидая Лас-Вегас» акт диверсии по отношению к великому и могучему мейнстриму заподозришь не сразу. Поначалу едва ли не наивной кажется уверенность режиссера в том, что если недрогнувшей рукой заправить в камеру 16-*мм* пленку, приглушить свет и три раза произнести магическое заклинание «Кассаветес», то произойдет чудо: маргинальная беспросветная love story — модель, словно специально изобретенная в воспитательных целях и вроде бы ни на что, кроме пропаганды гуманизма и сострадания, не годная, приобретет ту прерывистость и шероховатость изложения, которая способна придать любой самой политически корректной истории иллюзорную ауру эстетической достоверности. В целом Фиггису удалось стереть глупый глянец с гладкой суперобложки, в которую обычно заворачивают мелодраматический (в данном случае вдвойне душещипательный) сюжет, однако по твердой матовой поверхности повествования то и дело сползает непрошеная мутная слеза, дающая неприятный влажный блик и как бы напоминающая: экзистентность экзистентностью, Кассаветес Кассаветесом, а простой американский зритель все же требует пищи определенного рода.

Пожалуй, самое удручающее в фильме — тяжелая серьезность, которая на корню губит заложенную в картине, но так по-настоящему и не проявленную трагичность, разменяемую на горстку мелких незамысловатых трогательностей. Мейнстрим, не расположенный к двусмысленности, четко разграничивает, над чем можно иронизировать, а над чем нет: например, над любовью проститутки и алкоголика, причем, как и полагается, весьма целомудренной. Проблемы с сексом у маргинальных кинопарочек

практически неизбежны, ведь чистота их отношений должна противостоять грязи окружающего мира. Поэтому фильм Фиггиса, как, наверное, почти все фильмы, разрабатывающие подобную схему, не чужд того незатейливого развлечения, к которому прибегает заскучавший зритель, пытаясь угадать, переспят наконец герои по-человечески или так и будут целоваться среди «одноруких бандитов» и сидеть обнявшись перед телевизором на фоне заката?

Впрочем, надо отдать должное Фиггису, не распускающему тошнотворные нюни, которых наверняка напустил бы стопроцентный «мейнстримовец». Оборотная сторона насупленной угрюмой политкорректности — сумрачная жесткость дискурса, в основном удерживающегося от слишком уж увлеченного размазывания состряпанной из лучших гуманистических побуждений жижицы из слез, соплей и алкоголя. Кое-где она, правда, хлюпает, не мешало бы и подсушить, например, почистить диалоги, перенасыщенные романтическими банальностями, но тогда любители поплескаться в мейнстриме почувствовали бы холодную струю европеизма и повыскакивали на берег. А так европейский холодок ненавязчиво тает кусочками льда, которые вылавливает в стакане и задумчиво поедает спивающийся из принципа экс-сценарист в исполнении Николаса Кейджа.

Кейдж, получивший «Оскар» за эту роль, держится молодцом, великолепно имитируя абстинентный синдром и пожирая абсолютно трезвыми глазами свою безликую партнершу Элизабет Шу. Актриса с чуть более широким диапазоном и с чуть более запоминающейся внешностью не сидела бы так безропотно в той «клетке» (cage), в которую задвигает бедную Элизабет выразительный и местами даже не совсем тривиальный Кейдж. Поскольку Шу не в состоянии изобразить лицом никаких таких особенных переживаний, то приходится допускать ее параллельное присутствие в некоем будущем времени, где она, сидя на диване, рассказывает невидимому слушателю (психоаналитику?), как она любила своего проспиртованного друга. Некоторые даже верят.

Бесспорно, Лас-Вегас — один из главных козырей фильма. Во-первых, там почти всегда ночь, а умелое сочетание темноты и электрического света — довольно безотказный способ представить любые человеческие лица, чувства и отношения более существенными и неоднозначными, чем они видятся при свете дня. Во-вторых, огоньки: их можно давать размытым фоном, врезать в разных эффектных ракурсах там и сям. (Так, когда герой в одном эпизоде получает кулаком в зубы, момент удара ловко смонтирован с крупным фрагментом неонового щита, на котором разбегаются оранжево-красные разводы.) В-третьих, изобилие подонков и идиотов избавляет от необходимости придумывать приключающиеся с героями неприятности — они как бы сами собой возникают на каждом шагу (хоть разнообразием и не балуют).

В общем, зрелище, не лишенное некоторой уцененной изысканности и облегченной интеллектуальности, замаринованное меланхоличными джазовыми опусами самого же Фиггиса. Даже воспринимавшиеся было как претенциозные и неуместные монтажные навороты, наплывы и затемнения постфактум осознаются как небесполезный элемент конструкции. Конструкции столь же занятной, сколь и предсказуемой, просматривающейся насквозь с самого начала, что, в свою очередь, тоже портит и без того с трудом получаемое от фильма скромное удовольствие.

МАЙК ФИГГИС:

«Я взял в свои руки всю полноту власти»

«Покидая Лас-Вегас» — восьмой фильм Майка Фиггиса. Музыкант и актер, он дебютировал в режиссуре короткометражной картиной «Дом» (1984) для Четвертого канала. Благоприятные отзывы позволили ему собрать деньги на «Бурный понедельник» — мрачный триллер, привлекший внимание критиков. За десять последующих лет случались и триумфы («Внутренние дела»), и неудачи (Liebestraum).

Фиггис написал сценарий по мотивам полуавтобиографического романа Джона О'Брайана. Это жестокое повествование о последних неделях жизни сценариста-алкоголика по имени Бен. Когда агент отказывает ему в работе, Бен решает отправиться в Лас-Вегас и упиться до смерти — в самом что ни на есть буквальном смысле. Однако в Лас-Вегасе его планы слегка нарушает проститутка Сара. Фиггис считает, что этот фильм — история обреченной любви в духе «Анны Карениной». «Чтобы продраться сквозь сентиментальную романтическую чепуху, пришлось превратить все это в трагедию», — поясняет Фиггис. Автор и участник этой трагедии (О'Брайан) покончил с собой за несколько месяцев до начала съемок.

«Покидая Лас-Вегас» был снят за четыре с небольшим недели. К тому моменту, когда я начал этот фильм, кино меня разочаровало. Я решил работать с осторожностью, сократил бюджет. Было много проблем, например, со звуком, из-за использования длиннофокусной оптики.

С «Лас-Вегасом» у меня связаны самые яркие профессиональные впечатления. Прежде мне ни разу не удавалось добиться от исполнителей такой сильной игры. Сценарий хорош, потому что хороша сама книга — в ее основе замечательная история. Диалоги великолепны. Кейдж — это явление; думаю, он сам себя поразил. Меня-то уж

точно. Элизабет Шу — настоящее открытие, одна из лучших актрис.

Многие годы я сам писал музыку к своим фильмам, даже построил студию у себя в Англии. Теперь же я пошел еще дальше и полностью взял в свои руки контроль над фильмом. Всю полноту власти. Вы либо вписываетесь в систему, либо нет. Перед вами выбор, очень простой. Вы можете удовлетвориться, скажем, двумя миллионами долларов за фильм. Зарабатывать такие деньги не так уж и сложно. Если вы послушны, принимаете решения, которые от вас ждут, то можете стать вполне преуспевающим человеком, иметь деньги на любые машины, дома и т.п. Но если вы решили стать настоящим режиссером, то из этого ничего не получится. И не верьте тому, кто скажет, что это возможно. Так оскорбительно, когда дилетанты начинают указывать вам, что делать. Они же ничего не знают, пожалуй, лишь понимают кое-что в маркетинге. Они знакомы с несколькими агентами, с несколькими актерами и директорами студий и полагают, что этого достаточно для овладения ситуацией в кинематографе.

Так было всегда. Появляется аутсайдер, снимает пару фильмов и думает, что его талант и воля помогут ему всех победить. Но тех, кто обладает подлинной властью в кино, эти новички не интересуют. Хороший фильм получится или плохой, это никого не волнует, все дело в том, кто его контролирует. Поначалу вас оставят в покое, будут вроде бы уважать, но чем больше времени вы там внутри системы проведете, тем недоброжелательнее будет обстановка вокруг вас. Но те же самые люди будут лизать вам задницу, если ваш фильм молниеносно принесет семь миллионов долларов.

Элизабет Шу играет Сару, проститутку из Лас-Вегаса. Я познакомился с ней, когда собирался снимать свой первый фильм в Америке (тот сценарий я так и не поставил). Она была великолепна на пробах, и я ее запомнил. Ее игра отличается замечательной свежестью, может быть, из-за того, что подобных ролей ей еще не предлагали. В прошлом году я снял документальный фильм о Вивьен Вествуд, и она обещала сделать несколько костюмов для моей картины. Но времени не хватило, поэтому Вивьен разрешила мне брать у нее в ателье все, что мне понравится. По-моему, ее костюмы очень помогли в работе Элизабет.

Мы снимали на новую супер-16-*мм* кодаковскую пленку. Мне хотелось уйти от формулы общего, среднего и крупного плана, от мира безупречной, слишком яркой 35-*мм* пленки. Я устал от этого совершенства в современном кино и никак не могу понять, чем оно так притягивает молодых режиссеров. Я-то думал, они будут стремиться к импрессионизму. Мы с художником-постановщиком много об этом говорили, и я поощрял все попытки уйти от традиционализма.

Вольдемар Калиновски — художник-постановщик всех моих американских фильмов, с ним мне хорошо работается. Еще до съемок мы решили, что цвет стен будет иметь решающее значение. Я сказал, что хотя наш бюджет и очень ограничен, он может использовать сколько угодно краски. Он нашел старый склад, где мы и построили декорации всех помещений. Мне нравится так работать. У тебя будто собственная студия, но без связанных с ней проблем.

Довольно сложно было снимать натурные сцены или подлинные интерьеры. Сейчас все заботятся о семье, и в казино не найдешь ни пьяниц, ни проституток. Полиция, в свою очередь, имеет право запретить уличные съемки. Мы не могли останавливать движение, поэтому актерам приходилось все делать в реальном времени и в реальных обстоятельствах, что иногда даже полезно.

Джулиан Сэндс играет русского сутенера, скрывающегося от своих сограждан. Этого великолепного актера явно недооценивают. Он играет абсолютно раскованно. К тому же он выучил свою роль по-русски, хотя я просто пошутил, предложив ему это. История отношений его героя с Сарой уходит в прошлое. Помимо жестокости в ней есть и еще что-то. В своей книге Джону О'Брайану удалось уловить странную динамику их отношений, полностью избежав при этом клише сутенер — проститутка, так что экранизировать его роман было чистым удовольствием.

Некоторые моменты имеют в работе над фильмом решающее значение. Первый — это подбор актеров. В Кейдже и Шу нет ничего угрожающего. Главные герои получаются привлекательными, им можно сочувствовать, от них исходят свет и очарование, поэтому саму историю можно делать более мрачной.

Далее нужно стараться не завязнуть в грязи, особенно когда дело доходит до монтажа. Возможно, каждая сцена сама по себе и великолепна, но вот общее впечатление вполне может оказаться гнетущим.

Например, совсем не просто было снимать пьянство Бена. Сколько раз можно показывать, как человек опустошает бутылку, прежде чем зритель к этому привыкнет и предполагаемое воздействие прекратится?

Необходимо уловить этот момент зрительского пресыщения. Я вырезал множество кадров, в которых Бен пил. Если зритель перестает это замечать, значит, фильм не получился. Зритель должен воспринимать опорожненные бутылки, как пули.

Я не могу сказать, что музыка звучит у меня в голове, просто когда я работаю над какой-то сценой, то могу попросить актера сыграть не столь эмоционально, сдержанно, приглушенно, зная, что потом я компенсирую это в звуковой партитуре, или, наоборот, исполнители могут переиграть, зато музыку я потом в этот момент облегчу.

Музыка более мощное средство, чем пленка. С помощью музыки намного легче заставить человека расплакаться. Кусок пленки расплакаться не заставит, если, конечно, вы не гений. Но как только к обыкновенной сцене добавляется нужная музыка, зрители начинают всхлипывать.

Некоторые режиссеры достаточно проницательны, чтобы рассматривать музыку как своего конкурента. Ваше самолюбие требует: «Когда зритель расплачется, черт побери, я хочу, чтобы причиной тому было то, что сделал я, а не то, что сделал композитор». К счастью, мне такой конфликт не угрожает.

Подборка составлена по материалам журналов Sight and Sound и Eye Weekly

Перевод с английского М.Теракопян

Американская пресса о фильме «Покидая Лас-Вегас»

На самом деле это фильм не об алкоголизме. Он о глубокой трагической страсти — о такой поют в опере (вроде «Богемы»). События разворачиваются в барах и обшарпанных комнатушках, равно как и в «нищем» Лас-Вегасе, где есть места для парковки персональных машин и бассейны. Картина не в полном смысле слова реалистична. Трудно было бы пить столько, сколько Бен, и при этом оставаться в здравом уме, да и вряд ли какая-нибудь проститутка, если она, конечно, не полная дура, допустила бы его в свою жизнь. Но мы отбрасываем все эти соображения, потому что они не имеют отношения к подлинной теме фильма — необходимости быть нежным и сострадать друг другу...

Майк Фиггис, который в этом фильме выступил как сценарист, режиссер и композитор, склонен исследовать крайности в поведении людей. Он начал с адаптации романа, написанного человеком по имени Джон О'Брайан. В какой степени автобиографично это повествование, можно судить по тому, что через две недели после продажи прав на книгу автор покончил жизнь самоубийством. Натурные съемки кажутся совершенно реальными, неотрепетированными.

Фильм напоминает любовный роман, но основное здесь не это, равно как и не секс. Это история двух отчаявшихся, измученных людей, которые дают друг другу утешение. В большей части сцен найдены верные ноты. Если уж есть стандартные роли, которые

невозможно сыграть, так это пьяница и проститутка с золотым сердцем. Кейджу и Шу удается создать незабываемые образы. Исполнение Кейджа частично базируется на изученной им роли Альберта Финни в картине «Под вулканом». Создается впечатление, будто из-под маски пьяницы за всем наблюдает умный и грустный человек...

Chicago Sun Times

С первых же минут в фильме становится очевидно, что Бен совершенно сознательно вознамерился упиться до смерти по маниакально ускоренной программе. Лучшего места, чем Лас-Вегас, города, где люди испытывают отвращение к самим себе, и не сыскать...

Здесь речь идет не о морали и не о возвышенной трагедии. Это просто жестокий постмодернистский урок жизни вне закона. Майк Фиггис оставляет открытыми несколько возможностей, которые могли бы помешать развитию событий, но Бен и Сара не замечают их, сам же он не желает их использовать ни ради драматического эффекта, ни в иронических целях.

Фиггис — отказник во всех отношениях. Даже внешний блеск, к которому стремятся большинство режиссеров, у него приглушен. Его Лас-Вегас — тускло освещенные комнаты в мотелях и наступающее наутро после попойки уныние. Кейдж, очень смелый актер, почти танцуя, проходит свою мрачную роль, наслаждаясь свободой, которую дает решение распроститься с миром. Героиня Шу еще не достигла этой стадии. Она занята сложной борьбой между самооценкой и саморазрушением. У нее остается лишь очень слабая надежда. На коммерческий же успех фильма, который чересчур упивается собственной безотрадностью, надежды вообще нет.

Сюжет «Лас-Вегаса» обладает потенциалом для раскрытия таланта актера. С годами Кейдж набрался опыта и развил свое умение показывать человеческое поведение под необычным углом. Кейдж вновь доказал, что является одним из лучших и наиболее эксцентричных актеров своего поколения.

Но, как материал для крупной драмы, безнадежное патологическое поведение не открывает перед актером больших возможностей. Не может быть ни резких взлетов, ни падений, когда главный герой обещает упиться до смерти и методично выполняет намеченное на протяжении всего фильма...

Когда Кейдж практически берет нас за горло, погружаясь в небытие, мы охотно включаемся в фильм, но когда совершается поворот к любовной истории, гипноз проходит. В какой-то момент Кейдж смотрит по телевизору шедевр Кэрола Рида «Третий человек». Этот краткий фрагмент стоит настолько выше картины «Покидая Лас-Вегас», что когда Фиггис возвращается к своему фильму, возникает чувство разочарования.

Examiner

Те, с кем Бен Сандерсон встречается на протяжении фильма, считают его либо отвратительным, либо жалким. На него смот-

рят со смешанным чувством страха и отвращения. Возможно, зритель видит нечто сходное с самим собой в этом некогда преуспевшем образованном молодом человеке, методично разрушающем себя алкоголем. Возможно, мы распознали в нем первобытное желание убить себя, которое всегда скрываем, которое редко прорывается наружу, но все же существует. Желание, которое, наверное, живет в каждом из нас, хотя мы редко его осуществляем...

Николас Кейдж идеален в роли Бена. Он привносит в этот образ свойственный ему саркастический юмор, юношескую ранимость, неподдельное очарование.

Но подлинный сюрприз — это Элизабет Шу. Эта привлекательная молодая актриса наделила прилизанной красотой, чистотой, свежестью и невинностью едва ли не все роли положительных девушек конца 80-х — начала 90-х годов. Сара же обладает способностью перевоплощаться в соответствии с требованиями мужчины. Теперь можно сказать, что и Элизабет Шу обладает способностью перевоплощаться в соответствии с требованиями роли совершенно иного свойства. Свою героиню, которая могла бы стать еще одной в ряду «проституток с золотым сердцем», она превращает в женщину-работягу, прекрасно знающую свое ремесло, умеющую быть соблазнительной, но одновременно и сострадать, и относиться к людям с материнской жалостью. Героиня Шу — личность сильная, но она ранима. Сара любит своего странного партнера: когда она смотрит на Бена, лицо актрисы отражает чувство незащищенности, детское желание угодить, беспомощную заботу о больном возлюбленном...

New Yorker

Мы всецело во власти Майка Фиггиса, мы на его территории, где он делает с нашими чувствами все что угодно. Он почти физически взрывает преступный Лас-Вегас с такой сноровкой, за которую много отдали бы, к примеру, Джо Эстерхаз и Пауль Верхувен.

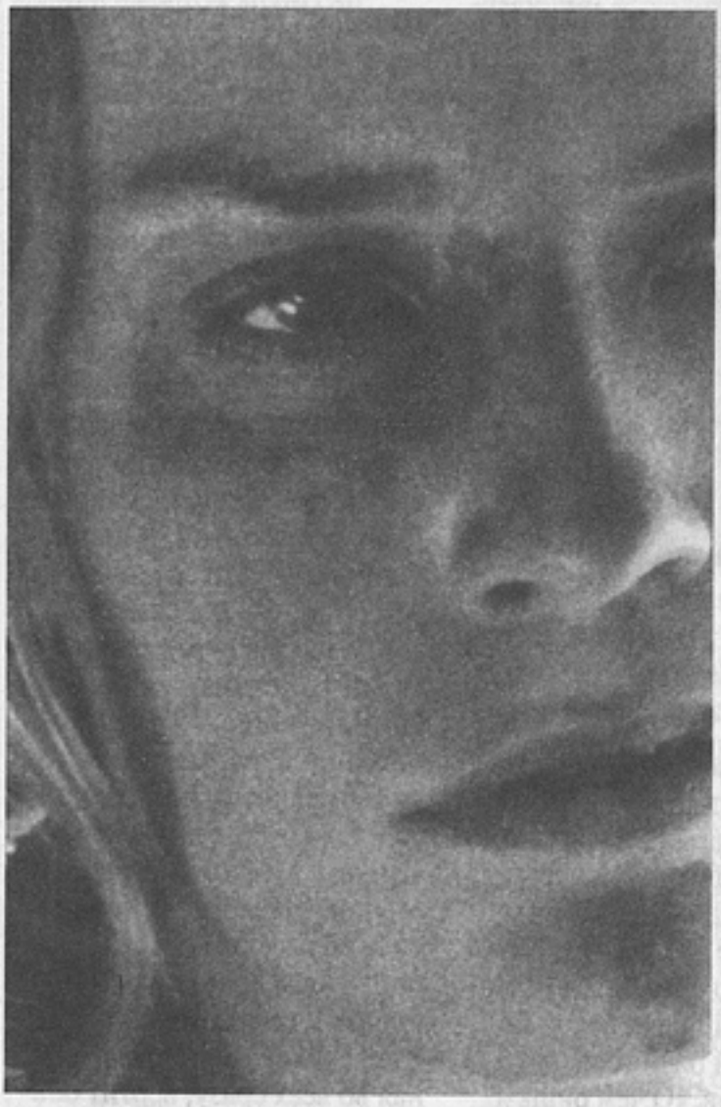
Это великолепный, жутковатый фильм, бесстыдный в своей смеси юмора и излишеств, возможно, самый увлекательный в истории кино портрет отчаяния, саморазрушения и алкоголизма.

Journal

В этом фильме полно моментов, когда вам не говорят, что именно вам следует думать и чувствовать. Режиссер Майк Фиггис наполнил картину какой-то дикой свободой, свободой от общепринятого мнения, свободой от желания оправдать надежды зрителя. Фильм яростно бескомпромиссен и потому полон жизни.

Hollywood Reporter

«Покидая Лас-Вегас» — фильм грубый, настоящий «ёрш». Но сделан он замечательно. Он так исследует нюансы отчаяния, что впервые становится возможным представить себе, как столь



талантливый человек, как, к примеру, Дилан Томас, упился до смерти.

Films in Review

Следует обратить внимание и на музыку. Звуковая дорожка — самое эффективное оружие в арсенале режиссера.

Фиггис начинал как музыкант в родной Англии. Он сам написал музыку к фильму, сам записывал звуковые дорожки, сам играл на клавишных и на трубе. Он же пригласил своего друга Стинга исполнить некоторые песни. Именно собственная музыка дает ему некоторое преимущество перед другими режиссерами.

На переднем плане у него актеры, на заднем — неоновый Лас-Вегас, и кругом музыка. Создается некая головокружительная эмоциональная атмосфера, сам не знаешь, то ли плакать, то ли смеяться.

Eye Weekly

Перевод с английского М.Теракопян

ЕЛЕНА ГРУЕВА

Как им было, наверное, весело!

«РЕВИЗОР»
По одноименной пьесе Н.В.Гоголя
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ А.Дмитриев, С.Газаров
РЕЖИССЕР С.Газаров
ОПЕРАТОР М.Агранович
ХУДОЖНИК В.Филиппов
КОМПОЗИТОР А.Айзенштадт
АКТЕРЫ Е.Миронов, Н.Михалков, М.Неёлова, А.Михалкова, О.Янковский, А.Жарков, А.Джигарханян, В.Ильин, З.Гердт
Кинокомпания «Никита и Петр», группа «Мост», Роскомкино
Россия
1996

Какая там «рабочая обстановка на съемочной площадке»? Не верю. Собрались «зубры», матерые актерища и принялись веселить друг друга до колик. Никита Михалков — городничий приклеил пышные усы, навязал чалму из женина платка, напялил восточный халат и принялся в тазу ноги парить. А унтера ему водички горяченькой подливают. И таз «отыграл», и чалму, и халат. А глаза то щурит, то круглит, то щурит, то круглит. Читай: городничий, конечно, дурак, но не из простых. Камера от него оторваться не может: крупный план босой ноги, крупный план усов, крупный — очков. «О чем бишь я? Ах, да: пренеприятное известие». Ах вот вы о чем! Вы нас по поводу гоголевского «Ревизора» развлекаете!

Но что же тут, помилуйте, «пренеприятного»? На экране розовый ампир, дамы в кринолинах и без оных, напитки-закуски... И никому дела нет ни до какого «известия». Впрочем, как и до смысла, тайного или явного, хрестоматийного или злободневного, классической гоголевской комедии. На злободневность никто не напирает. Вначале проглядывает намек на нынешнего московского градоначальника — отчего иначе картина посвящена 850-летию Москвы и титры идут на гравюрах с московскими видами? Но после титров о намеках забывают. И слава Богу!

Комедия Гоголя нужна создателям фильма «Ревизор» лишь как текст, который легко разобрать на репризы; а уж актеры сами в них вцепятся, покажут себя. Постановщик Сергей Газаров — сам актер по профессии — знает, чем побаловать братьев по цеху. Что ни реплика — пальчики оближешь! Да и компания собралась соответствующая — гурманы. Роль городничего, как вы уже поняли, смаковал Никита Михалков, Ляпкина-Тяпкина — Олег Янковский, Земляники — Алексей Жарков, Хлопова — Зиновий Гердт, Шпекина — Владимир Ильин, Осипа — Армен Джигарханян. Роль Хлестакова в умопомрачительном темпе уплетал обжора из молодых — Евгений Миронов. А дамы! Марина Неёлова — городничиха пользуется каждым кадром, чтобы доказать: «Фигушки, я комедийная!» Камера, как девица, влюбленная во всех сразу, вертит объективом, смазывая интерьер и боясь пропустить самую пустяковую актерскую «штучку». Газаров ей не помощник, он человек театральный и видит сцену, а не кадр. Вот Хлестаков крутится вокруг дамских кринолинов. То с одной стороны присядет — нога на ногу, не замечая, что стула нет (не беда, услужливый унтер вовремя подставит собственную коленку), то с другой. То вдруг между дам возникнет, то из-под юбок появится... Трюки все сплошь театральные, фронтально развернутые.

На сцене каждую «штучку», каждую реплику «играют» все, как свита играет короля. И всех видно. В кино с этим сложно. Однако режиссер с легкостью выходит из поло-

жения: ударные сцены он снимает неподвижными общими планами, а потом, при монтаже, приклеивает «реакции». Например, знаменитая сцена вранья: бенефис Хлестакова — Миронова. Камера стоит неподвижно, снимая, как Е.Миронов пьяным угрем вьется на стуле, пока в конце концов не засыпает, заплетя руки и ноги невероятным узлом. Но на ту или иную реплику — про Пушкина ли, про тридцать пять тысяч одних курьеров — все должны както отреагировать. И вот камера объезжает каждого, показывая реакцию. Зритель уж позабыл, о чем шла речь, а ему все «реакции» показывают и показывают, показывают и показывают... Или, например, вспомнил городничий — Михалков, что один учитель в гимназии страшные рожи корчит, тут же изобразил (наезд камеры), потом Янковский свою «рожу» показал (наезд), Гердт — свою (наезд)... Ну чем не Гоголь: «Он же от доброго сердца, а всякий на свой счет принимает».

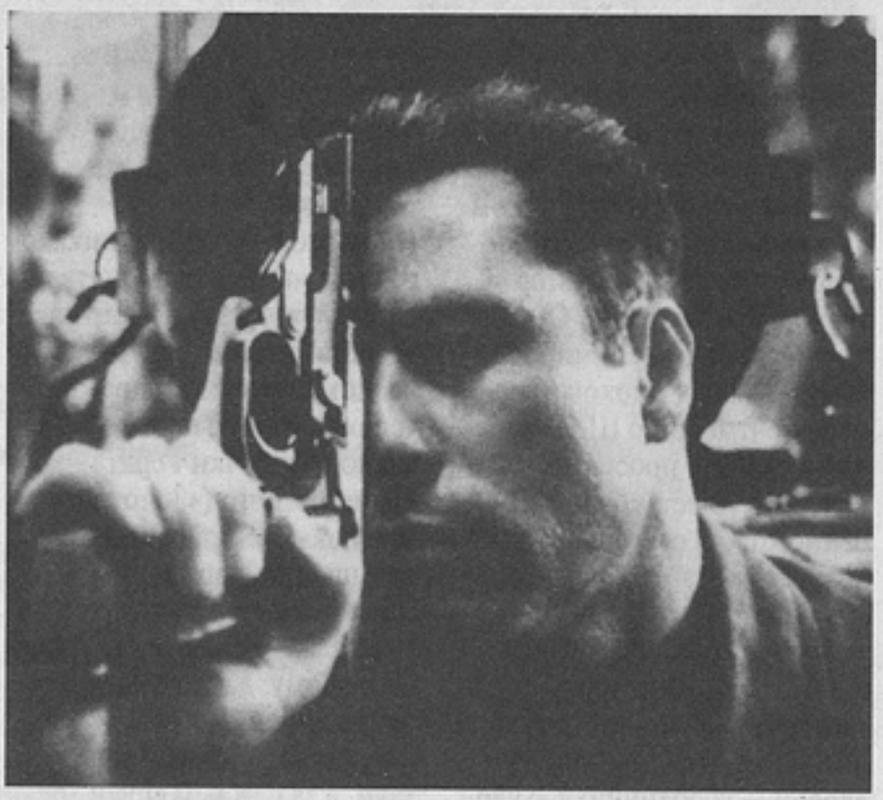
Но одна трудность режиссером так и не преодолена. Детали общей сценической картинки еще можно кое-как в кино показать, но театральному актеру обязательно нужен зритель. Просто необходим. Когда опытный комик выходит на сцену, он первые минуты прощупывает зал и очень скоро понимает, что́ именно этому, сегодняшнему зрителю нужно. В богатом арсенале его приемов происходит моментальный и жесткий отбор. У мастеров из «Ревизора» С.Газарова никакого отбора не произошло. Они старательно демонстрируют все, на что способны. Поэтому каждая «реакция» выходит слишком уж затянутой и подробной. Причем очень скоро становится ясно, что перед нами «премьеры» разных трупп, которые скорее конкурируют друг с другом, чем играют в общую игру.

Сюжет никого не интересует. «Пьесу все в школе проходили, лучше посмотрите, какие мы номера откалываем». Авангард Леонтьев играет Бобчинского, страдающего раздвоением личности: он убежден в присутствии рядом призрачного Добчинского и ссорится со своим «альтер эго» чуть не до драки. Сыграно виртуозно. Владимир Ильин показывает цирковой номер «почтмейстер Шпекин, оживляющий проспиртованный труп Хлестакова». Особенно хорош огурец, который аккуратно разрезается об острую шпагу почтмейстера и ровными кружочками укладывается на приготовленную тарелочку. А чего стоит клоунское «антре» Марины Неёловой — городничихи «художественный свист». Весь свой отчаянный драматизм актриса вкладывает в надувание щек и высвистывание душещипательной мелодии. Старается, аж из платья вон лезет. Смех, да и только.

Лишь под конец Сергей Газаров вспоминает, что снимает кино и что у кино тоже есть свои трюки. Когда В.Ильин — почтмейстер с роскошным бантом и в изрядном подпитии, явившись на прием городничего по поводу помолвки его дочери с ревизором, начинает читать письмо Хлестакова Тряпичкину, камера по-прежнему индифферентна: общий план стола сменяется крупными планами каждого гостя. Но когда письмо прочитано и Михалков уже посетовал на «щелкоперов-бумагомарак», тут начинается кино. В дверном проеме на контражуре очерчивается темная фигура настоящего ревизора — призрак на фоне живых людей. А герои на глазах начинают бледнеть и таять, как призраки. В финале они не только безмолвны, но и невидимы. И вот уже только две огромные крысы из сна городничего бредут по столу между пустых бутылок и что-то нюхают...

Но до этого на экране никакого кина нет, а есть заснятая на пленку «творческая встреча с артистами». Каждый делится воспоминаниями о прежних успехах. Кто не помнит гениальной заплачки Гердта — Паниковского («Золотой теленок»): «Я старый. Меня девушки не любят». В «Ревизоре» режиссер заставляет Гердта — Хлопова всхлипывать по любому, даже самому неподходящему поводу. Уж мы и от самих всхлипов давно устали, а за каждым еще и «реакции»... Трюк Янковского — Мюнхгаузена со стрельбой по уткам вошел даже в рекламный ролик фирмы «Мулинекс». Почему бы не воспользоваться классикой? Янковский — Ляпкин-Тяпкин учит Хлестакова прямо из окон, не глядя, уток стрелять. И ведь падают. Правда, иногда вместо утки в окно рыба влетает, так на то она и «лабардан-с». Каждый творит во что горазд. Единственный, кто во всей этой фантасмагории понимает, почему рыбы летают, а купцы плохо по-русски говорят, — Осип — А.Джигарханян. Может быть, оттого и понимает, что хочет понять. Ему единственному интересны и люди вокруг, и интрига. От

них действительно зависит его, Осипа, будущее, и он действительно ест в людской городничего, потому что его действительно не кормили в трактире. Он видит в подсевшем к нему городничем не Никиту Михалкова, разыгрывающего очередную репризу, а хозяина дома, от которого зависит, дадут ли ему доесть или в шею прогонят. Ему действительно важно понять, что́ там наболтал без его пригляду вертопрах-барин, а то как бы игры не испортить. Потому что здесь Осип — игрок, а не Джигарханян.
И игра эта Осипу не нравится. Он единственный понимает: пора линять...



СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

Расколотые нунчаки

«СЛОМАННАЯ СТРЕЛА»
(BROKEN ARROW)
АВТОР СЦЕНАРИЯ Грэм Йост
РЕЖИССЕР Джон Ву
ОПЕРАТОР Питер Леви
ХУДОЖНИК Уильям О'Брайен
КОМПОЗИТОР Ханс Циммер
АКТЕРЫ Джон Траволта, Кристиан Слейтер, Саманта Мэтис, Делрой Линдо, Фрэнк Уэйли, Боб Гантон
XX Century Fox — Mark Gordon Co, США
1995

Новый боевик Джона Ву «Сломанная стрела», вышедший на экраны США весной 1996 года, принес вдвое больший коммерческий успех, чем «Трудная мишень», голливудский дебют режиссера двухлетней давности. Он даже оказался на короткое время в числе лидеров сезона, собрав свыше 70 миллионов долларов, но и по итогам всего года у него есть немалые шансы оказаться в почетном списке первой «двадцатки» кассовых чемпионов 1996 года. Ву может гордиться и тем, что ни один из китайцев никогда не добивался подобных показателей в американском прокате. Например, Уэйн Ван (Вонг), еще один выходец из Гонконга, как и его соотечественник Джекки Чэн (Чан), собрал только 33 миллиона: соответственно, за фильмы «Клуб радости и удачи» и «Разборка в Бронксе», а тайванец Ан (Энг) Ли — лишь на 10 миллионов больше — за картину «Разум и чувство». Чтобы закончить со статистическими данными, надо дополнительно отметить, что Джон Ву при помощи «Сломанной стрелы» попал в избранное число тех «лимитчиков Голливуда», которые начинают уже теснить местных режиссеров по результатам проката фильмов, чего прежде в американском кинематографе не наблюдалось: приезжие постановщики, в основном, довольствовались культурно-кинематографическим признанием.
В принципе, нет ничего плохого в том, что лента получает широкий зрительский успех — вот и Квентин Тарантино, большой поклонник Джона Ву, из касты культовых режиссеров для посвященных моментально перешел после «Криминального чтива» в пантеон ста самых влиятельных людей Голливуда по итогам года (в 1994-м он занял 56-е место, в 1995-м — 71-е).

Д.БЫКОВ

«Любоф»

«ЛЮБОВЬ, ПРЕДВЕСТИЕ ПЕЧАЛИ...»
АВТОР СЦЕНАРИЯ В.Еремин
РЕЖИССЕР В.Сергеев
ОПЕРАТОР Ю.Шайгарданов
ХУДОЖНИК В.Желобинский
КОМПОЗИТОР С.Курёхин
ЗВУКООПЕРАТОР А.Зверева
ПРОДЮСЕРЫ А.Голутва, Р.Кличаян
АКТЕРЫ И.Метлицкая, А.Соколов, О.Дроздова, Ю.Балабанов
«Ленфильм» при участии Калининградского Народного Банка
Россия
1994

«Любовь, предвестие печали...» — шестая полнометражная картина Виктора Сергеева. Лучшая из предыдущих — «Гений» — благодаря замечательному сценарию Игоря Агеева понравилась и публике, и критике. «Гений» — очень милая пародия и на мафиозно-новорусскую историю, и на советские фильмы о безумных рационализаторах, и на боевики, в которых побеждают Простые Люди. Худший фильм Сергеева назывался «Грех. История страсти», и сценарий его написал Евгений Козловский — человек неоспоримо талантливый, но со вкусом у него, судя по прозе, большие проблемы. Может быть, Сергеев хотел поиронизировать над жанром мелодрамы, но не вышло — сценарий ему такой возможности не дал, актеры же катастрофически все провалили.

Последний фильм В.Сергеева многих раздражает. И зря. Режиссер нащупал здесь ту самую интонацию, которая позволяет более или менее сообразительному зрителю получить удовольствие от кича, переходящего в самопародию, а идиота ни разу не царапает намеком на что-то ему недоступное. Иными словами, всякий выедает из пирога свое.

Штампов столько, что перебор слишком уж явен. Вы хотели кино без конфликтов, без грубой жизни, без низменных проблем — исключительно про любовь (даже «любоф», «любоу»)? Нате вам! Два художника, оба — красавцы и женаты на красавицах. Один влюбляется в жену другого. Уйти к ней не может, хотя готов: возлюбленная боится решительных жестов, хотя любит нашего героя страстно, самозабвенно и в минуты многочисленных оргазмов (снятых с изобретательной слащавостью) стонет так, что куда там скрипу греческой смоковницы. Больше всего счастливые любовники боятся, что обманываемый муж сопьется, а обманываемая жена самоубьется. Каковые попытки те и делают, когда все раскрывается. Не буду пересказывать сюжет, перипетий много, до конца так и не знаешь, в какую фигуру

преобразится исходный четырехугольник. Дело тут не в фабуле, а в интонации. Сергеев перенасыщает кадр самыми общими, самыми примитивными предметами роскоши; перекармливает зрителя белым и золотым, бежевым и розовым, берет кич не в его социальной конкретике, а кич вообще. Мастерская — так значит непременно «заставленная холстами», на диване обязательно плед; гостиная — огромная, с кожаной мебелью; дача — у моря с пляжем, шашлыком и зонтиками; в любовной сцене на берегу — босые ноги героини на фоне прибоя... В результате жизнь этих персонажей, у которых нет решительно никаких проблем, кроме личных, предстает каким-то очень уж дешевым балаганом. Все здесь пошло донельзя: диалоги, мотивировки, перманентная истерика на пустом месте, мексиканские страсти в постсоветском антураже...

На актеров в этой ситуации ложится задача исключительной сложности. Ирина Метлицкая играет не столько жену художника, сколько портрет жены художника — бледная, вялая, нервическая, никакая. Годится. В роли возлюбленной Ольга Дроздова; она работает честно, но от нее многого и не требуется: выглядеть и стонать. И то, и другое — на уровне. Андрей Соколов играет из рук вон плохо, на чистых штампах, и это тот случай, когда чем хуже, тем лучше. Труднее всех Юрию Балабанову, актеру серьезному, я даже сказал бы — интеллектуальному. Балабанов, лучший из четверки, добивается того, что его герою откровенно симпатизируешь. Он играет простого и умного малого, который вовлечен в очень тривиальную и скучную игру — рисует дрянь, живет с дурой, любит девку, сделавшую от него немотивированный и подлый аборт. Ему всех жалко, потому что он единственный из них нормальный, естественный; он и крутится как может, и погибает в финале после всех их глупостей, упав с водосточной трубы. Нам при этом показывают, как душа его возносится в небо, так что невыносимая пошлость преследует героя и после смерти.

Важнейшая примета этой бессмертной пошлости в фильме Виктора Сергеева — полное отсутствие реальности, прокламированная вычеркнутость из нее. Героев принципиально не заботит, что́ они будут есть, где жить, на какие деньги покупать предметы, которыми обставлено их красивое страдание. И глядя на этот надуманный, абсолютно пустой, искусственно раздуваемый режиссером конфликт, зритель начинает ненавидеть героев за откровенное жиробесие: «Ишь жрут! Ишь ездят! И ищщо недовольны!» Они ведь не мексиканцы, они — современники, и потому их выключенность из реального быта вкупе с надуманностью их кукольных драм вызывает именно ту злобу, которой Сергеев, видимо, и добивался.

Если он хотел, чтобы зрителя затошнило от рахат-лукумности, от кича, от того, что пропагандируют журналы типа «Домового» и книжная серия «Любовный роман», то он своего добился. Нас тошнит.

По большому счету, в нашем так называемом арт-кино пошлости еще больше, и пошлость эта гуще, чем в фильме Сергеева, ибо претендует на интеллектуальность. Невыносимо пошлы (но, может быть, хоть осознанно, в порядке дразнилки) сценарии Ренаты Литвиновой, ее вамп-имидж, ее интонации и манеры. А уж какой махровой пошлостью разит от ее новеллы «Третий путь», экранизированной Ю.Грымовым, и от самой этой короткометражной экранизации «Мужские откровения», и от ее презентации! Пошл И.Дыховичный с его программой «Человек из Сохо», с его насквозь фальшивой, но якобы стильной «Музыкой для декабря». Пошла и столь же стильная «Мания Жизели» А.Учителя, которую очаровательная Настя Машкова заклеймила как «Манию ЖЗЛ». А сколько пошлости иной раз в высказываниях культовых фигур отечественной критики С.Шолохова и А.Тимофеевского!..

Сергеев показывает, насколько забавна и почти невинна эстетика грубого кича по сравнению с этой цветущей плесенью. Он ни на что не претендует, элита же «творит» явно всерьез, диктуя свой стиль и в искусстве, и в жизни. На этом фоне «Любовь, предвестие печали...» вызывает почти умиление.

ЛИДИЯ С. МАСЛОВА

Шестерка

«ДЕВУШКА № 6»
(GIRL 6)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ
Сузи Лори Паркс, Спайк Ли
РЕЖИССЕР Спайк Ли
ОПЕРАТОР Малик Хассан Саид
КОМПОЗИТОР Принц
ХУДОЖНИК Пол Р.Уэзерд
АКТЕРЫ Тереза Рэндл, Исайя Вашингтон, Спайк Ли, Квентин Тарантино и другие
Fox Searchlight Release of a 40 Acrs and a Mule Filmworks
США
1996

Очередной кинопродукт сублимации расовых комплексов Спайка Ли «Девушка № 6» представляет собой чистый сгусток той особой психической энергии, которую рождает стойкая этническая обида. При отсутствии у режиссера комплексов собственно творческих, идефиксов, связанных с решением формальных задач (по ним-то обычно и узнают индивидуальный почерк, а не по угрюмому ковырянию любимых болячек), — результат мало впечатляет.

Творческая «незакомплексованность» Ли оборачивается не безграничной свободой самовыражения, а раздражающе легковесным подходом к кино как к плевому делу вроде заколачивания мячей в баскетбольную корзину. Как один и тот же мяч снова и снова влетает в одно и то же кольцо, так героиня фильма, молодая черная актриса, снова и снова получает щелчки, не в силах пробиться на сверкающий ослепительной белизной голливудский верх. Первый из щелчков отвешивает Квентин Тарантино в роли самого себя, надменно складывающий тонкие белые артистические пальцы в любимую «новыми русскими» фигуру типа «коза» и донельзя смущающий пришедшую к нему на прослушивание героиню требованием раздеться. Остальные обидчики вообще не запоминаются, сливаясь в безличную массу и олицетворяя несправедливо устроенный бездушный социум. Несправедливость, по мнению Ли, заключается в том, что в колоду, где попадаются тузы вроде Тарантино, простая чернокожая девушка может затесаться в лучшем случае в качестве девушки № 6 из службы «секс по телефону». Для русскоязычного зрителя эротическая аллитерация «six = sex» отчасти теряется, зато забавным образом возникает дополнительный уничижительный смысл «шестерки». Пожалуй, это единственный промах режиссера, в котором он не виноват. Остальные оплошности, очевидно, вытекают из сознательной расстановки акцентов, жесткость которой убийственна и для жидкого психологизма, и для сентиментальной образности фильма.

Странно читать рассуждения американских рецензентов об «эмоциональном трансвестизме» и прочих нюансах вербализованной сексуальности. Этот аспект проблемы меньше всего интересует Ли, своим появлением в совершенно не оправданной сюжетно, но трогательной роли заботливого соседа героини, а также общим оскорбленно-принципиальным пафосом фильма как бы намекающего: «Девушка № 6 — это я». Оттого так вяло и движется повествование, что хождение героини по мукам замаскированной дискриминации — лишь метафорическое прикрытие реального «сюжета», скучной истории монотонного долбления афро-американским ледорубом белоснежного Эвереста-Олимпа, на который Ли вроде бы уже и вскарабкался, но, похоже, отмороженные по дороге нервные окончания потеряли чувствительность безвозвратно. Исполнительница главной роли, неплохая актриса Тереза Рэндл, точно обозначает секундное внутреннее смяте-

ние своего персонажа, когда инструктор по телефонному сексу объявляет «телефонным барышням» их основное правило: для клиента все они — белые. В этот момент девушка № 6, ущемленная намеком на ее «второсортность», понимает, что волшебная телефонная мембрана (неспроста разрастающаяся во весь экран в начальных кадрах) даст ей сказочный шанс «примерить» белую кожу, конвертировав для невидимого партнера свою телесную сексуальность в ментальную сексуальность белой женщины. Фразу «У меня длинные светлые волосы» вошедшая во вкус перевоплощения героиня сомнамбулически повторяет едва ли не чаще, чем Тарантино — свое любимое слово из четырех английских букв. Но глубже этой воображаемой трансформации внешних расовых признаков дело не идет, потому что Ли без сожаления жертвует психологией ради социологии, пренебрегая возможностью обыграть контраст белого и черного как частный случай взаимоотношений sense and sensibility, ментальности и сентиментальности, как драму несовместимости (особенно внутри одной личности) разнонаправленных векторов мировосприятия. Встречающиеся в фильме более или менее явные напоминания о белых секс-символах (Шэрон Стоун, Мадонна) представляются многозначительными. Героиня, меняющая прически и имиджи, может сколько угодно примерять маску еще одного женского персонажа, «концептуально» культивировавшего свою независимость (синонимичную сексуальной раскрепощенности), — Кармен. Но, в отличие от женщины-вамп с табачной фабрики, которую никто не мог взять на поводок, вамп из заочного борделя прочно сидит на телефонной привязи. Отвязаться и сравниться (в смысле масштаба самооценки) с белыми «козырными дамами» — для «шестерки» проблематично, как для самого Ли в его режиссерской деятельности проблематично на равных конкурировать с тем же Тарантино, чей мощный драйв, при всей физиологичности проявлений, имеет сугубо умственную природу. Девушка № 6 психологически зависима от настроения клиентов и от их расовых предрассудков — примерно аналогичным образом раскованный шоумен Спайк Ли на самом деле, оказывается, до сих пор внутренне зависим от того типа, который (к примеру, если дать волю фантазии) когда-то в столовой колледжа побрезговал взять тарелку супа, побывавшую в руках будущего выдающегося представителя афроамериканской культуры.

НИНА ЦЫРКУН

Дух и буква

«АЛАЯ БУКВА»
(THE SCARLET LETTER)
По одноименному роману Натаниела Хоторна
АВТОР СЦЕНАРИЯ Дуглас Дей Стюарт
РЕЖИССЕР Роланд Джоффе
ОПЕРАТОР Алекс Томпсон
ХУДОЖНИК Тони Уоллард
КОМПОЗИТОР Джон Барри
АКТЕРЫ Деми Мур, Гэри Олдмен, Роберт Дюваль
Buena Vista, Lightmotive, Allied Stars, Cinergi Prod.
США
1995

«Алая буква» — книга, написанная Натаниелом Хоторном в 1850 году, до сих пор признается самым великим романом, когда-либо сочиненным американцем. Естественно, что к его экранизациям критика и публика всегда наиболее пристрастны, как бывает у нас в случае, скажем, с «Анной Карениной». «Алая буква», вообще говоря, и есть американская «Анна Каренина» — книга о женщине, ее любви и о том, что по-французски тонко называется la condition humaine: дословно — «условия существования», а переводиться должно «удел человеческий».
Лучшей из всех четырех американских экранизаций считается самая первая, осуществленная в Голливуде Виктором Шёстрёмом в 1926 году с Лиллиан Гиш в главной роли. В Швеции роман Хоторна всегда был не менее популярен, чем на родине, и экранизировался там несколько раз, впервые еще в 1908 году. В Голливуде же предпочли постановщика-шведа потому, что, как объясняла Лиллиан Гиш, «современные шведы ближе отцам-пилигримам, чем сегодняшние американцы». Эти слова, видимо, следует понимать так: американцы замечательно сохранили прагматизм протестантской этики, а шведы —

ее мрачную суровость и аскетизм.
Лучшей исполнительницей роли Хестер Прин, страстной и утонченной, дивно пластичной, остается Лиллиан Гиш, которую любовно и со всем пониманием снимал оператор Хендрик Сартов, работавший раньше вместе с ней у Гриффита.
Фильм Роберта Винолы 1934 года (с Коллин Мур) был просто-напросто плохо срежиссирован, а для Вима Вендерса, снимавшего свою первую «американскую» ленту в Испании в 1972 году (с Сентой Бергер) с акцентом на взаимоотношениях матери и ребенка, она стала как бы инициационной пробой на пути в Голливуд.
И вот в 1995 году англичанин Роланд Джоффе, автор четырех картин (известность пришла к нему после дебюта — фильма «Поля смерти», основанного на документальном свидетельстве репортера «Нью-Йорк Таймс» Сидни Шенберга о событиях в Камбодже во время падения режима Пол Пота), отваживается на новую экранизацию романа Хоторна. Видимо, первым шагом к новому проекту стала вторая лента Джоффе «Миссия» — о деятельности иезуитов в Бразилии в XVIII веке. Так он подбирался к веку XVII и новоанглийским пуританам. Сценарист Дуглас Дей Стюарт значительно переработал литературный материал применительно к постхристианской эпохе. Тема греха, точнее, раскаяния — процесса не в пример более тяжкого, чем привычное нам и необременительное покаяние, — стушевалась, а на первый план вышел конфликт между моралью, опирающейся на тюрьму и эшафот, и свободным проявлением чувства, приобретающим героический характер. Стихия чувства в фильме символически оформляется через стихию воды. Роман Хоторна задается образами тюрьмы («черного цветка цивилизованного общества») и розового куста перед нею. В фильме место статичной эмблемы розового куста занимает алая птичка (попугай-неразлучник?), следуя за которой, Хестер попадает в лес — первозданный Эдемский сад, обиталище «нового Адама»/нового американца, где она, стоя на берегу в венке из диких цветов, впервые видит обнаженного Артура Димсдейла, купающегося в реке. Обитательницы Бостона поражены невиданным в их аскетичных краях предметом, который привезла с собой из Европы Хестер, — купальным халатом. Эротическим символом слияния Хестер и Артура становится в следующем кадре уходящая в воду горящая свеча, которую держит в руке юная служанка Митуба, подобно госпоже, любовно омывая свое тело.
Тодд Маккарти, назвавший экранизацию Джоффе «кэмповой политически корректной мелодрамой», пишет, что Деми Мур, с которой связывались коммерческие надежды продюсеров, может в роли Хестер удовлетворить только девочек-подростков. Вряд ли это замечание справедливо. В романе Хоторна не уточняется, сколько лет было героине, говорится лишь, что она — юная женщина. Тридцатичетырехлетняя Деми Мур, сыгравшая Хестер между ролями жесткой дознавательницы в «Нескольких хороших парнях» и волевой, готовой идти до конца стриптизерки в «Стриптизе», играет здесь внушительную, осанистую, спокойную героиню эпоса, вполне соответствуя замыслу Хоторна, который видел в персонажах 1660 года именно эпических героев, разительно отличавшихся от своих измельчавших потомков. Хестер Деми Мур — именно та женщина, на груди которой позорный знак, алая буква А (от слова adultress, прелюбодейка) со временем превращается в глазах жителей города в обозначение другого слова — able, сильная.
Что же касается других аспектов модернизации, то в первую очередь бросается в глаза реверанс в сторону феминисток. Им наверняка должна понравиться трансформация образа «ведьмы», старухи Харриет Хиббинс, в некую лидершу женского кружка, единственную опору мятежной Хестер. И, конечно, подчеркнутый визуальный контраст между сильной и свободной Хестер и слабым, хрупким, хотя и благородным Димсдейлом (Гэри Олдмен), эдаким современным интеллигентом, стареющим длинноволосым хиппи, порывающимся к дерзкому поступку, но обреченным лишь на тайные душевные страдания, которые, однако, оказываются более разрушительными, чем прямое наказание, исходящее от властей. Претерпевшая тюрьму и общественный остракизм Хестер становится еще сильнее, а втайне промучившийся Димсдейл сгорает от тайно жгущей его изнутри алой буквы. Правда, Роланд Джоффе и его сценарист более снисходительны к Димсдейлу, чем Хоторн, и подбрасывают ему спасительный сюжетный ход — дружбу с индейцами.

Фильм, в отличие от романа, заканчивается не смертью героя, а счастливым воссоединением всего семейства и отъездом в другие края. Зато, действительно по правилам политической корректности, фигура мужа Хестер — Роджера (Роберт Дюваль) становится особенно зловещей. Он — олицетворение не просто «мужества без доброты», как в книге, а иррационального чувства собственности, которое толкает его на безоглядную месть тому, кто на эту собственность (то есть его жену) посягнул. Ради этого в фильм вводится и упоминание о том, что юная Хестер досталась старому Роджеру якобы за долги ее отца.

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

Новое народное кино

«СЫН ЗА ОТЦА...»
АВТОР СЦЕНАРИЯ В.Черных
при участии М.Касымовой
РЕЖИССЕР Н.Еременко-младший
ОПЕРАТОР Ю.Елхов
ХУДОЖНИК А.Матвейчук
КОМПОЗИТОР А.Пахмутова
ЗВУКООПЕРАТОР А.Волков
АКТЕРЫ Н.Еременко-старший, В.Гостюхин, Н.Еременко-младший, И.Феофанова, В.Алентова, А.Булдаков и другие
Студия «Слово» («Мосфильм»), «Беларусьфильм», Роскомкино, Министерство культуры и печати Белоруссии
Россия — Белоруссия
1995

...Солидный господин средних лет катит на «Мерседесе» по автостраде. Он нажимает кнопку радиоприемника, оттуда раздается тяжелый рок. Господин морщится и переключает программу: слышатся звуки тамбовско-брянско-рязанского хора — так начинается лента Н.Еременко-младшего «Сын за отца...». Услышав звуки хора, зрительный зал Дома кинематографистов рукоплещет.
«Я хотел снять картину без трупов и без голых тел», — сказал режиссер перед премьерой. «Как хорошо! Посмотрели, наконец, фильм без секса и крови. Побольше бы таких!» — радовался народ, выходя из зала.

Как говорит одна моя подруга, «два мира — два Шапиро»; Марк Шапиро назвал «Алую букву» Джоффе в «Филм Ревью» «истерической драмой», уделив ей всего-навсего одну звездочку, что означает «оставайтесь дома». На мой вкус, это натуральная историческая драма, «Простая история» эпохи рождения нации.

Хотя в фильме есть и насилие, и «обнаженка», народ ничего этого не замечает. Народу нравится. Итак, господа хорошие, перед нами кинематограф будущего — новое народное кино. Пока что в России его представляет Валентин Черных, написавший сценарий «хита» «Любить по-русски» (режиссер Е.Матвеев), а теперь вот — «Сын за отца...».
И в том и в другом фильме хорошие бизнесмены борются с плохими, то есть с мафией... Обе ленты вроде бы ратуют за капиталистические ценности. В центре и там, и там стоит верный служака, честный коммунист и крепкий профессионал, пытающийся принести пользу родине нужным народу бизнесом. В «Любить по-русски» такого героя играет сам режиссер, в «Сыне за отца...» — Н.Еременко-старший, отец режиссера — Н.Еременко-младшего, который, в свою очередь, исполняет роль Сына. Похоже, и в том и в другом случае авторы пытаются высказаться «от первого лица», впрямую, без обиняков и околичностей.
«Я за реформы, но против бардака!» — кричит в запале персонаж Матвеева из «Любить по-русски». Под его словами с удовольствием подпи-

сались бы и герои новой картины. Вот, собственно говоря, и вся позиция. Герои «против бардака», который ассоциируется с нынешним курсом правительства, они за высшую, народную справедливость. Что это такое, не совсем понятно, но тут многое проясняет сюжетная логика самих лент.

Итак, как только «нашим» удается организовать нужную народу фирму (клинику, ферму, кооператив etc.), откуда ни возьмись, появляются враги. Мафия. Ее представители начинают активно проталкивать свои «ценности» и свою «культуру». Так, в «Сыне за отца...» они под видом ночного клуба организуют бордель в клинике пластической хирургии. Бордель возникает на экране как «ад» по контрасту со светлым «раем» клиники Отца-хирурга и Сына-бизнесмена. Не в силах вынести подобное осквернение святынь, «наши» начинают войну, не очень заботясь о том, на чьей стороне формальное, юридическое право. Чего там раздумывать, все мафиози — однозначно гады.

На государство надеяться нечего, поэтому мобилизуются старые друзья — честный сержант милиции из глубинки (В.Гостюхин) со своими молодцами, несколько охотников и просто дюжие мужики, потомки белорусских партизан, вооруженные сохранившимися с войны автоматами. Сержант милиции выкрадывает дочку и внука главного мафиозо, заманивает всю его банду в леса, и там мужики быстро наводят порядок. Поганая мафия больше не опасна — она обезврежена, наказана и посрамлена. В финале герои собираются за общим столом, дружно выпивают по стакану, закусывают огурчиком и делятся впечатлениями о том, как славно они повоевали.

Так в фильме экранизируется ходовой миф наших дней. Как справиться с мафией? — да облаву большую сделать, враз всех поарестовать, и дело с концом. И наступит, наконец, счастливая жизнь.

В памяти сразу всплывают еще два любимых советских мифа. Первый — миф о вредителях, гадящих без причины, просто так, наподобие Фантомасов, о вредителях, которых необходимо давить, как тараканов, — сколько раз увидишь, столько раз и убей. А второй миф — понятное дело, шапкозакидательский, когда неприятеля разбивают в один присест, не пролив ни капли крови, как наши герои. Авторы уверенно работают на этой расхожей мифологии, и их несложная логика целиком укладывается в такую примерно схему.

Все мы вышли из сталинской шинели. Но интеллигенция сбросила ее с удовольствием, а народ привык к знакомой одежке и не спешит расставаться. Между приоритетами народа и интеллигенции — пропасть. Народ голосует за коммунистов и перманентно «лажает» свой собственный «богоносный» миф, придуманный той же интеллигенцией.

Народ любит сильную руку и не любит Запад — на Западе, как известно, притаились коварные враги, которые спят и видят, как бы им покорить, развратить и завоевать Россию. Народ не любит умных, самостоятельных баб: и в фильме Н.Еременко главная сволочь и предательница — коммерческая директриса клиники, бывшая любовница Отца. Народ любит повоевать. Только с оружием в руках он может отстоять собственное достоинство, только в бою унылая, серая жизнь наполняется смыслом.

В фильме «Сын за отца...» Отец чувствует себя по-настоящему нужным людям не тогда, когда лечит их в своей клинике, а когда принимает активное участие в «войнушке» с мафией. В структуре мифа он выполняет роль советского интеллигента, находящего себя в борьбе с вредителями. Он — представитель старой формации, «спец», а строителем подлинно нового мира является Сын-бизнесмен. Он тут просто Великий Гражданин. У него власть. Власть денег, но хороших, правильных денег. Чувствуется, что пока таких, как он, мало, но зато они — лучшие. Рядом с этим Великим Гражданином — преданная любящая женщина с сыном-инвалидом, которого он усыновит и, конечно же, поставит в скором времени на ноги.

Какая, однако, удивительная картина. На уровне эмоций все как надо: бандитам — дробью пониже спины, честным людям — клиники по увеличению молочных желез и иных интимных органов. Отец обретает смысл жизни, одинокая женщина — мужа, мальчик-калека — отца... Но на уровне здравого смысла сплошные неувязки: милиционер, который похищает женщин и детей, партизанская война как средство разрешения гражданских конфликтов, полярное деление на «своих» и «чужих» по признаку культурных пристрастий и различного «образа жизни».

Можно предположить, что «Сын за отца...» — просто неудачный фильм, но это не так. Вполне нормальный, профессионально сделанный фильм второго ряда, снятый только не в 37-м, а в 95-м году. Идя навстречу эмоциональным потребностям оголодавшей аудитории, создатели картины, сами, может быть, того не желая, оказались в плену крайне живучих мифов, на которых в свое время паразитировало сталинское кино. В плену тех самых иррациональных побуждений, которые и сегодня заставляют людей, вопреки всякой логике, мечтать о светлом будущем в исполнении Геннадия Андреевича Зюганова. Видно, не так-то просто совместить душу советского человека с идеалами демократии. И образ «народного капитализма», созданный в духе эстетики соцреализма, всякого трезво мыслящего человека пугает. Так же, как и то обстоятельство, что народ рукоплескал фильму не в простом кинотеатре, а в Доме кинематографистов, традиционном месте встреч интеллигенции. Рукоплескал и даже «браво!» кричал.

СТАНИСЛАВ Ф. РОСТОЦКИЙ

Песня об «Альбатросе»

«БЕЛЫЙ ШКВАЛ» (WHITE SQUALL)
АВТОР СЦЕНАРИЯ Тодд Робинсон
РЕЖИССЕР Ридли Скотт
ОПЕРАТОР Уно Джонсон
ХУДОЖНИКИ Джозеф П.Лакки, Питер Рассел
КОМПОЗИТОР Джозеф Рона, при участии Ханса Циммера
АКТЕРЫ Джефф Бриджес, Кэролайн Гудел, Джон Сэвидж, Скотт Вулф и другие
Hollywood Pictures, Largo Entertainment, A Scott Free Prod.
США
1996

Если бы я был обыкновенным американским тинэйджером (из тех, что и обеспечивают голливудским хитам миллионные сборы), то на «Белый шквал», наверное, не пошел бы. И, пожалуй, правильно бы сделал. В начале сезона, когда в соседнем кинотеатре проходят премьеры вампирского гиньоля Роберта Родригеса «От заката до рассвета» («От зари до зари») или «Сломанной стрелы» Джона Ву и в самом разгаре прокат прошлогодних блокбастеров, вроде «Джуманджи» и «Двенадцати обезьян», — совершенно необязательно тратить драгоценное тинэйджерское время на вопиюще немодную морскую историю, основанную к тому же на реальных фактах. А о том, чем был некогда славен Ридли Скотт и мечтают ли андроиды об электрических овцах, я скорее всего и не подозревал бы вовсе. Если бы — вдруг — я был Квентином Тарантино, то долго чесал бы затылок, а потом выдал какую-нибудь глумливую и провокационную ахинею. Например, объявил бы фильм Скотта (как некогда «Секретное оружие» с Томом Крузом) очередным гимном пробуждающейся гомосексуальности. Суровая романтика однополого коллектива, грот-мачта как фаллический символ, неиссякаемо притягательная сила матросских костюмчиков, известная еще со времени «Кверея»... Плюс, конечно, сравнительный анализ мужского обаяния Джеффа Бриджеса и морячка́ Папайя. Йо-хо-хо и банка консервированного шпината.

А если бы я остался самим собой, то никогда бы не поверил, что «Белый шквал» поставил Ридли Скотт. Скотт — личность во всех отношениях замечательная. Один из немногих ныне живущих режиссеров, к кому можно применить эпитет «великий» и при этом почти не слукавить (разве что самую малость). Создатель двух едва ли не самых главных фильмов в истории мировой кинофантастики («Чужой» и «Блейдраннер»), раз и навсегда выводящих «низкий» жанр на уровень новой мифологии. Изысканный, доходящий порой до формализма стилист и одновременно философ, способный даже в самых немудреных своих творениях (будь то романтическая сказка или полицейский триллер) дать повод для мно-

гозначительных трактовок. А в «Тельме и Луизе» — еще и поразительно талантливый и изворотливый манипулятор, исхитрившийся исподволь внушить симпатию к феминистической идее самому убежденному мачо. Даже неудача его предыдущей картины, масштабной исторической эпопеи «1492: Завоевание рая» не смогла поколебать уверенности в том, что Скотт — безусловный классик.

И когда знакомое имя открывает титры фильма, который не располагает ни к чему, кроме безысходного зубоскальства, меня невольно охватывает паническое недоумение: «Это, наверное, какой-нибудь другой Ридли Скотт». К сожалению, ошибки не произошло.

История, рассказанная в «Белом шквале», реальна, в реальности своей невыносимо трагична, но по патетике более всего напоминает главу из хрестоматии юных нахимовцев. Итак, солнышко светит ясное... Осенью 1960 года группа студентов престижной морской академии отправляется в свое первое плавание на шхуне «Альбатрос». Многомесячное путешествие по Карибскому морю должно закалить характер будущей элиты и привить ей азы дисциплины, любовь к порядку и чувство личной ответственности. Главный на «Альбатросе» — капитан Крис Шелдон, по прозвищу Шкипер (его сыграл Джефф Бриджес, по злой иронии умудрившийся сняться в наиболее вялых и бесцветных фильмах других некогда славных постановщиков; его присутствием, в частности, отмечены «Человек со звезды» Джона Карпентера и «Бесстрашные» Питера Уира). Строгий, порой жесткий, но мудрый наставник учит желторотых аристократов основам мореплавания и суровому морскому товариществу. Постепенно худосочные некогда тела наливаются грубоватой мощью, молочную кожу покрывает бронзовый загар, голоса приобретают романтическую хрипотцу от криков «поднять паруса!» и разудалых морских песен. Лишь изредка романтика морского житья-бытья прерывается досадными происшествиями, вроде атаки кубинского пограничного катера, дебоша в портовом кабачке или всеобщего бойкота юнцу, пристрелившему по глупости и от безделья дельфина. Но тем временем «над седой равниной моря ветер тучи собирает». И рядовой шторм перерастает в чудовищный, сметающий все на своем пути Белый шквал (природу этого неизвестного науке явления ни героям фильма, ни тем более зрителю узнать так и не дано). В результате «Альбатрос» терпит крушение. Не обходится без жертв: гибнут пятеро мальчишек и судовой врач, а по совместительству — супруга Шкипера.

Уже на берегу происходит заседание трибунала. Шкипера хотят навечно лишить лицензии. Но в зале суда, под звон корабельной рынды (на которой, кстати, выгравирован девиз «Один за всех и все за одного») в полный рост поднимаются выжившие питомцы Шкипера и обступают своего наставника плотной стеной. Аплодисменты, суровая мужская слеза. И неизбежное оправдание — в мире нет такой Родины другой.

На первый взгляд все может показаться не таким уж вопиющим — мало ли действительно достойных и драматических фильмов при пересказе принимают черты дешевой мелодрамы! Беда (здесь это слово подходит как нельзя лучше, ибо любой поклонник Скотта не может принять «Белый шквал» иначе как личную трагедию) в другом — на экране этот сюжет подан на полном серьезе, без намека на хотя бы маломальскую неоднозначность. Безуспешны попытки увидеть в фильме экзистенциальную драму о противостоянии человека и стихии, о слепой судьбе, о молодости и долге — словом, о чем угодно возвышенном и важном.

Нет, похоже, что́ Скотт хотел сказать — то и сказал. Побори свой страх, море ошибок не прощает, вы все равно остаетесь нашим капитаном, сэр. Перед лицом своих товарищей торжественно обещаю. Набор штампов, более всего подходящий для соцреалистического полотна, ветхозаветного «фильма для детей и юношества», нежели для серьезной работы большого художника (причем довольно долго, с 1994 года молчавшего и вынашивавшего свой замысел). А попытки достоверно показать взаимоотношения молодых людей скатываются в итоге до анекдота, пародии, достойной Цукеров. Один из членов экипажа, бука и нелюдим, огрызается, с трудом находит общий язык с товарищами. А когда те искренне пытаются разобраться в ситуации, бросает им в лицо страшную

правду: «Знайте! Я подделал свои отметки, чтобы попасть на корабль. И на самом деле я вовсе не отличник. И вообще... Я не умею пользоваться логарифмической линейкой!» Ответ выдержан в лучших традициях Вити Малеева. Дескать, не переживай, мы тебя по всем предметам подтянем и с линейкой обращаться научим в один момент. Ты, главное, про товарищей не забывай.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Знаки препинания

«КАРДИОГРАММА»
АВТОР СЦЕНАРИЯ и РЕЖИССЕР Д.Омирбаев
ОПЕРАТОР Б.Трошин
ЗВУКООПЕРАТОР А.Влазнев
АКТЕРЫ Ж.Асаулов, С.Токтыбаева, А.Таттымбекова, Г.Дусманова, С.Жубандыков и другие
«Казахфильм»
1995

Что до визуального ряда (и впрямь качественного, что называется, в лучших традициях), то на фоне непрерывного потока высокопарных пошлостей теряется и он, превращая череду величественных морских пейзажей в набор сувенирных открыток «привет с Карибских островов». И вынесенный в название Белый шквал кажется не более, чем бурей в стакане воды (что, впрочем, не так уж далеко от истины — все соответствующие сцены снимались в специальных искусственных резервуарах). «Плещут холодные волны, бьются о берег морской...»
Не так давно Александр Тимофеевский справедливо заметил: когда хотят уязвить режиссера, то безудержно хвалят операторскую работу. Так вот, оператор у Ридли Скотта очень, очень, очень хороший.

Мальчика с больным сердцем в горный санаторий привозит мать. Пожалуй, этой фразой и исчерпывается фабула фильма Дарежана Омирбаева «Кардиограмма». Все остальное — аура, нюансы — знаки препинания, придающие высказыванию тот или иной характер. Причем первенство синтаксиса над текстом в картине очевидно.
Текста немного. Сам герой практически нем для нас, ибо по-русски не говорит, только на родном казахском. Лишь дважды пиковые моменты вынуждают его прибегнуть к чужому языку. Драматургия молчания, драматургия немого кино, и сегодня выглядит свежо, непредсказуемо, особенно на фоне распространенного ныне «радийного» кино.
Нельзя не заметить, что стилистика ленты выглядит арьергардной по отношению к основному руслу казахских фильмов последних лет, с легкой руки критиков именуемых «новой волной». В них «картинка» под евростандарт служит изысканным фоном для ориентального рисунка. Интровертная поэтика «Кардиограммы», чуткость к потаенной жизни этноса, пожалуй, ближе к сфере поисков соседей — таджикских коллег. Если же искать предшественников, то это, конечно же, кино 60-х с его излюбленным мотивом «духовных исканий».
Ветхое и новое, первопричины и следствия существуют здесь в едином временно́м потоке. Дом, Мать, Свой, Чужой... Архетипы обретают локальный визуальный об-

раз. Так, развалюха-дом, потерянный в забытой Богом степи, поэтизируется почти до обожествления в детском сознании героя.
Болезнь мальчика компенсируется его тайным духовным зрением. Больное сердце острее отзывается на чужую боль, чутко реагирует на аномалии внешнего мира. Потом сострадание и соучастие отпечатаются в зигзаге кардиограммы.
Внутренние реакции, движения души ребенка для режиссера много дороже внешней атрибутики сюжета. Поэтому детские «шалости» санаторной жизни как бы выведены из фокуса, они не становятся опорой повествования, как в памятных фильмах о детских коллективах Г.Полоки, Н.Губенко, А.Ихо. Это лишь болезненные царапины, оставленные новым, чужим миром в душе героя: переливание воды из стакана в стакан над ухом спящего ребенка с целью высмеять его потом за мокрую постель, раскрученная карусель с книгочеем Лунатиком, стоившая ему обморока, бесстрашный вызов обидчика на драку...
Свой фильм Омирбаев снимает на совершенном piano, даже кульминация — сцена неравного боя — у него тихая. Точнее, эпизод драки героев просто отсутствует, остается за кадром. Мы видим лишь подготовку к ней, и сразу — бесславный финал: распростертое тело героя на полу. Режиссер не дает привычного «отыгрыша» событию, лишая его тени рефлексии. Повествование он строит назывными предложениями.
Сверхкрупным планом взяты лишь чувства, точнее, предчувствия (здесь подошло бы слово «первочувство»), неосознанные и вместе с тем остро переживаемые. Влюбленность мальчика в медсестру, робкая и глубокая. Запах ее волос, пойманный украдкой. Прикосновение ее рук во время перевязки коленки, безжалостно вновь и вновь разбиваемой. Таинство обнаженного женского тела — откровение через дырку в душевой. Ревность к главврачу. Поединок с ним в футбольных воротах «до победного конца».
Рисунок переживаний, запечатленный на «кардиограмме» киноленты, озвучен чуть сбившимся дыханием мальчика, заглушающим все остальные звуки. Благодаря такому звуковому фону кадр приобретает внутренний ракурс.
Фильм Д.Омирбаева, не лишенный целого ряда огрехов (есть визуальные и монтажные промахи), декларативно статичен и безыскусен. Это фильм не действий, а состояний. Поэтому здесь так важна атмосфера, воздушная и плотная одновременно. Она возникает из снов, предчувствий, волнений угловатого, худенького широкоскулого мальчика болезненного вида, не говорящего по-русски, мучительно пытающегося понять и принять правила этой другой, совершенно чужой жизни...

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Летний смерч

«ТОРНАДО» (TWISTER)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Майкл Крайтон, Энн-Мари Крайтон
РЕЖИССЕР Йен Де Бонт
ОПЕРАТОР Джек Н.Грин
КОМПОЗИТОР Марк Манчина
ХУДОЖНИК Дэн Олексиевич
АКТЕРЫ Билл Пакстон, Хелен Хант, Джами Герц
Warner Bros.
США
1996

Йен Де Бонт, режиссер «Скорости» — блокбастера 1994 года, повторяет свой успех в «бетонобойном снаряде» (если дословно перевести термин blockbaster на русский язык) «Торнадо».
Де Бонт — бывший оператор и сотрудник другого голливудского голландца Пауля Верхувена; в свое время на родине они были соавторами знаменитой эротической квазимелодра-

мы «Турецкое удовольствие» (или «Турецкий плод», 1973), сделавшего знаменитым еще одного голландца — Рутгера Хауэра.
Собственно говоря, уже в том фильме была готова трейдмарка Верхувена, а именно, взвинченная псевдонововолновая постконтркультурная экспрессивность, которая так выделяет его голливудские фильмы (благополучно остающиеся, естественно, на территории мейнстрима — иначе они не были бы голливудскими).
Теперь в фильмах Де Бонта уже не найти ни остатков контркультурности, ни следов «нововолновости», осталась одна голая экспрессивность, которой, впрочем, оказалось вполне достаточно для создания блокбастеров. (Это касается и его операторских работ: «Крепкий орешек», «Охота за «Красным Октябрем», «Смертельное оружие III».)
В основе сюжета — уже обкатанный (свежий пример — «Эпидемия» с Дастином Хофманом и Рене Руссо) повествовательный паттерн, когда разведенных супругов-ученых (Била Пакстона и Хелен Хант) вновь объединяет сопротивление стихийному бедствию. Если в «Эпидемии» это была некая африканская болезнь типа «вируса Эбола», то в данном фильме это раздирающий в клочки Средний Запад (центральные районы США — Оклахома, Канзас, Техас) торнадо.
Такого рода фильмы можно было бы еще условно назвать «научно-производственными триллерами». Схема их такова. Берется некая профессия, и из нее всеми возможными способами «выжимается» «триллерное качество». (Помимо «Эпидемии», в которой детально показана работа эпидемиологов, можно вспомнить известный фильм из жизни пожарных «Обратная тяга» (Backdraft). В данном же случае объектами такой «выжимки» для кинематографистов стала деятельность ученых-метеорологов.)
Кроме всего прочего здесь, как в другом, еще более мощном летнем блокбастере 1996 года «День независимости» в отсутствие «Империи зла», продолжается поиск врага, против которого можно было бы объединить нацию.
После Фрэнка Баума и его «Волшебника из страны Оз», в котором торнадо унес Эмми из Канзаса вместе с ее домиком, смерчи прекратили интересовать деятелей искусства.
Очевидно, нужно было дождаться краха коммунизма как самой страшной угрозы, чтобы этот интерес проснулся вновь.
Несмотря на то, что, согласно энциклопедии Grolier, в США в среднем случается около тысячи ураганов, вряд ли можно сказать, что по Оклахоме удается проехать, только лавируя между норовящими тебя угробить вихрями, тогда как в фильме дела представлены именно таким образом.
Что касается так называемых technical credits, под коими американские критики подразумевают степень профессиональности, то они и впрямь вызывают изумление. Спецэффекты (все эти летающие коровы, сельскохозяйственные комбайны и бензовозы) вставлены в натурные кадры без малейших «швов».
Судя по всему, фильм выведет карьеру исполнителей главных ролей Хелен Хант и Билла Пакстона, которые доселе считались «крепкими профи» второго ряда, на новую, более высокую орбиту.
(Предыдущий фильм Де Бонта «Скорость» сослужил такую службу Кину Ривзу и Сандре Баллок.)

БАХТИЕР ХУДОЙНАЗАРОВ

Корни и ветви

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ОЛЕГ СИДОРОВ

Мы познакомились с Бахтиером Худойназаровым давно, еще во ВГИКе. Он учился режиссуре у Игоря Васильевича Таланкина. Жили в общежитии на улице Галушкина и вечерами частенько собирались за пиалой чая. То были замечательные встречи, истинно студенческие, эмоциональные, с обсуждением всего мирового кино сразу. Нам казалось тогда, что самое интересное за чайным столом и рождается. Пинг-понг мнений, по-юношески заостренных суждений не улетучивался подобно пару из чайника, а резонировал еще долгое время. Что-то пригодилось из этих вечерних встреч, пошло в работу, что-то нет. Но, безусловно, в памяти они сохранились. Как часть жизни.

Олег Сидоров. Сколько же мы не виделись? Лет пять? Где ты обитаешь? Как живешь? Что делаешь?

Бахтиер Худойназаров. Чемодан у меня в Германии, но каждый месяц стараюсь куда-нибудь уехать. Однако с течением времени все больше затягивает Берлин, который иногда, как ни странно, напоминает мне Москву. Там тоже все бурлит, меняется, как у нас в первые перестроечные годы. Помнишь то замечательное время? Эта изменчивость города мне по душе.

О. Сидоров. Знаменитое «небо над Берлином»?

Б. Худойназаров. Понимаешь, Берлин ведь действительно оказался теперь не столько немецким городом, сколько интернациональным. Все стены разрушены. Берлин дорог мне еще и потому, что принял меня, проявил интерес к двум моим картинам, по которым стали судить обо мне. Я вошел там в кинематографическую среду, которую мы когда-то лишь изучали в институте. Поначалу такая метаморфоза казалась странной — с тобой запросто общаются Годар, Кустурица, Вендерс. Но постепенно это общение стало восприниматься естественно. Гении режиссуры оказались простыми людьми, без комплексов, без надуманных сложностей, довольно веселыми, мало чем отличающимися в быту от наших кинематографистов.

Чем занимаюсь? Арт-рекламой. Сейчас на Западе развернута большая кампания, которую можно назвать «искусство — в рекламу». В ней участвуют такие мастера, как Джармуш, Кэм-

пион, Чен Кайге, Торнаторе. И два молодых режиссера — немец Ян Шутер и я. Мы снимаем минутные фильмы — нечто схожее с той рекламой, какую здесь делает Денис Евстигнеев. Иногда я снимаю клипы, читаю лекции. Увлекся преподаванием, хотя и осознаю, что еще не могу назвать себя режиссером по большому счету, еще многому надо научиться. Однако в учебной аудитории возникают порой интересные ощущения: тебе тридцать лет, твоим студентам столько же — чему ты способен их научить? Тем не менее сейчас мне дают курс в одной из крупнейших немецких киношкол. Я должен учить своих студентов коммерческому кино, что для меня явилось полной неожиданностью — этот тип кинематографа понимаю лишь теоретически.

Мне интересно сравнивать системы кинообразования — как учат у них и как — у нас. Любопытный парадокс получается. Я не очень верю в демократические институты со свойственными им особенностями. Хотя и понимаю вопрос: «А что вы можете предложить взамен?» Так вот, «демократический вирус» глубоко проник в систему тамошнего кинообразования. Там все равны. Взаимоотношения педагога и студента строятся на паритетных началах, что иногда мешает. Порой студенту, извини за грубость, просто необходимо дать по морде, поставить его на место. Но — нельзя. А как бы помогло! Ведь с нами во ВГИКе педагоги были достаточно строги. Педагогике следует быть императивной. Студент должен подчиняться педагогу. У них же все наоборот: строгостей нет, занятия проводятся в форме семинаров: приходят режиссер, сценарист, две-три недели читают байки под названием «курс» и уходят. Я же хочу, как во ВГИКе, — вести курс, когда студенты доверяются тебе, когда подчас делают то, что им и не нравится, но они знают: это необходимо для овладения профессией.

О. Сидоров. Словом, живешь ты сегодня бурной жизнью. А как ты все-таки оказался в Германии?

Б. Худойназаров. В паспорте у меня написано: «Свободный художник». Я дружен с хозяином фирмы «Пандора-фильм», который помог мне остаться и обустроиться в Германии. Многие в России считают, что я в Берлине женился, — московская привычка думать, что только таким образом решают свои пространственные проблемы. Увы, этого не произошло. Была подруга. Потом — другая. Третья... В разных местах. С одной стороны, удобно, а с другой — уже пора всерьез обзавестись семьей. Однако из двенадцати месяцев в году дома, в Берлине, я провожу всего лишь пять-шесть. В остальное время — езжу к друзьям в Испанию, Италию и на всевозможные кинофестивали.

О. Сидоров. Ты, должно быть, очень насмотренный человек. Чем же, как говорится, дышит современный кинематограф? Какие тенденции в западном кино сегодня наиболее устойчивы?

Б. Худойназаров. Я выделил бы одну линию — говорить о сложном просто и весело. Причем это прослеживается во многих национальных кинематографиях. Интеллектуализм сменяется озорством, весельем.

О. Сидоров. У нас, кажется, наоборот: о простом предпочитают говорить длинно, скучно и сложно...

Б. Худойназаров. Знаешь, там рядом с большими полотнами появляются маленькие дешевые картины, сделанные крупными мастерами — теми же Вимом Вендерсом, Эмиром Кустурицей или Вуди Алленом. Сегодня кино в Европе становится бизнесом. Раньше государство поддерживало поиски серьезного кинематографа точно так же, как оно поддерживало симфоническую музыку. Увы, сегодня в кинематографе больше элементов эстрады. Кроме этого, если сравнивать западный кинематограф и наш, бросается в глаза чудовищное противоречие: они делают, а мы — говорим. Бесконечные споры на тему «Какое нам нужно кино?». Кому — «нам»? Критикам? Режиссерам? Зрителям? Пора бы уже определиться и занять все свободные ниши. Когда меня сегодня спрашивают: «А какие фильмы ты делаешь?», я спокойно отвечаю: «Фильмы в системе «арт-кино», в которой есть элементы всего понемногу — интересная история, хорошие актеры, выразительное изображение». Фильм, снятый в этой системе, к тому же недорог. Прокатчики «арт-кино» рассчитывают на пять процентов сбора, что для России представляется мизером — можно даже и не снимать. Зато в Германии триста тысяч зрителей — уже успех! Если еще две-

сти тысяч посмотрят во Франции, сто — в Испании, то фильм не только окупится, но и прибыль принесет. В том, правда, случае, если на его съемки было потрачено не более трех миллионов долларов.

Вообще головы современных режиссеров заняты не столько эстетикой, сколько экономикой. Я дружу с Эмиром Кустурицей и знаю, как он переживает за прокатную судьбу своего последнего фильма «Андерграунд». Его не волнует успех у критики или кинематографической общественности, а волнует внимание зрителей в кинотеатрах. Выдающийся режиссер абсолютно лишен какого-либо пренебрежения к аудитории — и это правильно. В русском кино лишь Никита Михалков думает об этом — стремится завоевать зрителя.

О. Сидоров. Ты живешь на Западе, снимаешь там фильмы, погружен в тамошние проблемы, но изначально-то ты — таджикский режиссер и лишить себя национальной первоосновы не можешь. Эта раздвоенность тебе не мешает? Или твое нынешнее сознание уже абсолютно космополитично?

Б. Худойназаров. Каждый космополит имеет корни. Что касается раздвоенности, то это сложная проблема. Я, например, плохо знаю таджикский язык. Мой родной — русский. Как следствие — близость к русской культуре. Уже потом я учил таджикский, уже потом вникал в культуру своего народа. А потому я ощущаю себя одновременно и азиатским режиссером, и восточноевропейским. Импульс для работы мне дает русская литература. (Хотя и существует чисто бытовая проблема — трудно перевозить библиотеку. Приходится искать другие варианты.) Вчера вот повезло — купил том Пушкина, изданный в 1949 году. А там — собрано почти все!

«Кош ба кош»

Знаешь, вообще в Европе очень сильны национальные идеи. В хорошем смысле. Идея немецких романтиков о национальной культуре воплощена в жизнь. Но — на уровне символа. И в этом существует действительная разница — между ними и нами. Внешне проблемы как бы нет — немцы живут теми же бытовыми заботами, что и русские: мать, отец, хлеб, отношения между людьми... Проблемы эти как бы спрятаны, углублены. Они не существуют в экстреме. В России же — все на поверхности, потому что жизнь ставит людей перед ежедневной необходимостью решать глобальные вопросы — жизни и смерти, мира и крови.

О. Сидоров. И все-таки, живя на Западе, ты часто думаешь о Востоке?

Б. Худойназаров. Если честно — пятьдесят на пятьдесят. Причем не потому, что хочу, — меня заставляют вспоминать, что я с Востока. Как будто на кнопку нажимают: «Ну-ка, пошевелите вашими восточными мозгами». И ты — уже на пьедестале. Наверное, европейцам не хватает чего-то того, что есть у нас. Их беда в узкой специализации, им не хватает образования — в киношколах люди уровня Владимира Яковлевича Бахмутского[1] не читают. Когда ты говоришь им элементарные вещи, произнести которые здесь просто неприлично по причине их банальности, тебя зачисляют в интеллектуалы. Роль присвоена — играй...

Восток же вспоминается только в связи с домом. Мама — в Уфе, папа — в Душанбе: что за жизнь! Мы с Ираклием Квирикадзе работали над проектом, который так и называется «Восточно-западный диван». Это будет чувственная и смешная история о поисках рая двадцатилетними пацанами из бывшего Советского Союза. Действие происхо-

[1] В.Я.Бахмутский — литературовед, преподаватель ВГИКа. — *Прим. ред.*

дит в Азии, Европе и... Санкт-Петербурге. Путешествуя, наши герои осознают, что ничего просто так не бывает — за все надо платить. Я ведь тоже за свой комфорт плачу, хотя цены и не знаю, ощущаю ее лишь интуитивно: плачу отсутствием дома, семьи, бесконечным расставанием с родными, необходимостью говорить и думать на чужом языке...

О. Сидоров. Если бы ты жил в Москве, был бы настолько же востребован, как в Берлине?

Б. Худойназаров. Вряд ли. И это меня удручает: от одной этой мысли становится больно. Конечно, я хочу быть здесь, в кругу друзей, однокурсников, но что-то неуловимое мешает. Мне кажется, случившийся разрыв произошел не по воле людей, а по воле политиков, которые взяли и пришпилили всех к национальным бортам. Я никогда не ощущал себя отдельным человеком внутри своей страны, всегда — только как часть целого. Пусть плохого, заидеологизированного, зашоренного, но — целого. Во мне что-то было от русского, что-то — от таджика, от грузина, от узбека и так далее. Меня никто не мог спросить: «А как там, у вас?» Сегодня же явно ощущаешь, как тебя отодвигают в твое «ближнее зарубежье». Раз так, то я уж лучше поеду в «зарубежье дальнее».

Хотя иногда хочется бросить все тамошние блага, прийти на какую-нибудь московскую киностудию и сказать: «Хочу работать, снимать здесь кино, потому что здесь мне больше нравится». Увы, это всего лишь мечты. Парадокс в том, что там, на Западе, предлагают много снимать, а здесь при встрече отводят глаза.

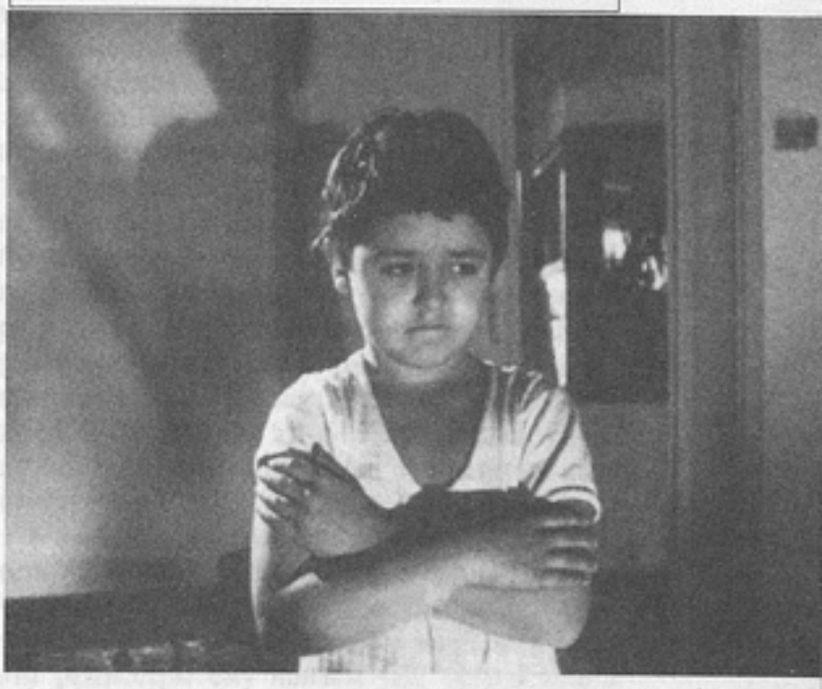
О. Сидоров. Печально. Теперь понятно, почему российские кинематографисты все никак не дождутся «нового поколения»: сначала разбросали его по всему пространству от Запада до Востока, а теперь — потеряли...

Б. Худойназаров. Мне смешны все разговоры об отсутствии новой генерации кинематографистов. Генерация не может не существовать, и она — есть! Недавно я беседовал с крупными европейскими кинопроизводителями, которые в разговоре заметили, что они не боятся за судьбу русского кино: в России оно есть и будет. Это в Африке, в Латинской Америке кинематограф развивается всплесками, а в России кино — огромная индустрия, которая не может исчезнуть в одночасье. Так говорят бизнесмены, у которых больше оптимизма по отношению к нам, чем у нас самих. Нам надо найти лишь свое место в современном кино.

Быть может, генерация молодых невелика, чему есть объяснения: быть кинематографистом уже не модно, кино редко приносит большие доходы, многие молодые вообще снимают за свои деньги — кому это в наше время «первоначального накопления капитала» понравится? Тем не менее работают сегодня в русском кино Тодоровский-младший, Хван, Месхиев, Евстигнеев, Ливнев, Балабанов, Хотиненко, Косаковский, Козлов, Любшин, Демин, Миронов, Машков... Их что, не видно? Они потеряны? Кем и когда? Все эти вопли от нашей «расейской» привычки жить постоянно в кризисе. Мы сначала кричим о проблемах, паникуем, потом — находим для себя фронт деятельности: решаем проблемы, которые уже успешно разрешились сами по себе.

О. Сидоров. Ты не назвал еще одного молодого человека, работающего — и, по-моему, успешно — в современном кино: Бахтиера Худойназарова, живущего там, но душой остающегося здесь. Дай Бог, чтобы дело и душа скорее соединились в одной географической точке — желательно поближе к нам.

«Братан»



СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Так и должно было случи-и-ться...
Из песни

На грани

...Праздновали 51-ю годовщину Победы, 80-летие летчика Маресьева, 100-летие коронации Николая II... Страна готовилась к выборам Президента, кинообщественность пребывала в Канне или томилась в ожидании чартерных рейсов в Сочи... В мае 96-го никто не вспомнил о том, что свершилось в мае 86-го в Большом Кремлевском дворце. Дело было даже не в злокозненном стремлении замолчать историческое событие. Про V съезд кинематографистов СССР, с которого начался бурный перестроечный процесс во всех культурных институтах страны, просто забыли. В самом деле, кинопроизводства нет, кинопроката нет, лидеры «Красного Мая» пребывают в тяжелом жизненном и творческом кризисе. Перед теми, кто от той революции морально пострадал, публично извинились (на II съезде кинематографистов России) и оказывают запоздалые, неискренние знаки внимания.

Пламенных революционеров, как и положено, сменили циничные прагматики, которым уж не нужно скрывать стремление к Деньгам и Власти за благородной риторикой. Ведь Деньги и Власть — цель, смысл, суть нашей эпохи, героями которой не случайно являются бывшие комсомольские работники. Кстати, исчезновение кино можно объяснить еще и тем, что новым героям сие удовольствие без надобности. ТВ и шоу-бизнес куда прибыльнее. А фильмы по видео смотреть можно. Не наши? Так оно и лучше. Разве у нас могут с таким смаком бить машины или, скажем, девочку раздеть!

Ну, а если «кина» нет, то к чему кинокритика? Кому, простите, нужны нынче рецензии, обзоры и творческие портреты? Новым господам? Или, может быть, остальным жителям державы, стремящимся быть на них хоть в чем-то похожими?..

Все это нужно лишь нам самим, маленькой кучке профессионалов, обученных во ВГИКе или в МГУ и только и умеющих в этой жизни, что смотреть кино и писать о нем. Именно нам следует прочувствовать и понять тот прискорбный факт, что кинокритика, по сути дела, вытеснена кинопрессой.

Началось все с того, что в первые месяцы после триумфального V съезда в кинокритику пришло много новых людей. В подавляющем своем большинстве они не имели киноведческого образования, кино не знали и знать не стремились. На этом поприще новички подвизались, главным образом, потому, что кинематографический союз был самым революционным местом в революционной Москве. Здесь было очень легко сделать карьеру, оказаться на виду. Надо было лишь восторгаться Тарковским, обличать сталинизм, застой, «секретарское» кино... Особо ценилась едкая, хлесткая фраза.

Помню, как в 1987 году Наум Клейман журил меня за то, что в первом молодежном номере «Советского экрана» я написал, как Эйзенштейн «азартно перекроил трехчасовой шедевр Фрица Ланга «Доктор Мабузе — игрок» в полуторачасовую агитку под названием «Позолоченная гниль». Текст, по нынешним представлениям, почти академический, да и событие, в нем описанное, действительно, к сожалению, имело место. Однако хранитель эйзенштейновского музея верно подметил опасное отсутствие пиетета перед гением, отчетливо в этой фразе звучавшее.

Статья, о которой идет речь, — едва ли не самая большая моя гордость, ведь она стала одним из поводов к прекращению позорной практики цензурных сокращений в покупаемых для советского проката иностранных лентах. Выслушивая дружеское увещевание старшего коллеги, мог ли я тогда предположить, что он зрит в корень? Что перестроечное стремление к раскрепощению языка не только поможет сокрушить коммунистическую цензуру, но и породит монстра-журналюгу, для которого этот самый раскрепощенный язык явится самоцелью?

Несколько лет назад, когда душевных сил еще хватало на чтение киножурналистских опусов, весьма позабавил полосный газетный заголовок: «О, спорт, ты — мир! Ты — Ричард Гир!», приуроченный, видимо, к одному из московских визитов Лучшего Друга Сергея Соловьева. Так и виделся большой редакционный праздник по поводу удачно придуманного заголовка.

Что ж, подобное озорство сегодня вполне может явиться миру даже на газетной полосе. В бытность мою в кинотеатре «Иллюзион» широко известные в узком кругу остряки В.И.Кривуля и М.А.Кушниров сочиняли эдакие поэзы ежедневно: «Нам не нужен Бертолуччи — Бондарчук у нас получше». И т.п. Но — важная подробность! — при этом они досконально знают кинематограф. Чего не скажешь о тех, кто нынче правит бал на страницах печати. Незнание это, в лучшем случае, прикрывается «красивой фразой».

Когда изысканность стиля не подкрепляется знанием материала, рано или поздно появляются перлы типа: «Филигранная, на грани Апокалипсиса, работа оператора...»

Впору объявлять конкурс «Что бы это значило?» Впору сожалеть о том, что с уничтожением вышеупомянутой цензуры исчез и корпус редакторов, в обязанности которых входило внимательное чтение авторских материалов перед их публикацией. Ведь авторы — самые выдающиеся, самые замечательные — вовсе не застрахованы от несуразностей. Редакторы же блюли не только линию партии, но еще и законы русского правописания. Невозможно представить, чтобы в кошмарные коммунистические годы даже в заводской многотиражке появилось выражение «филигранная, на грани...»

Впрочем, претенциозность письма порождена не одним лишь незнанием предмета. Святая убежденность в самоценности любой фразы, вышедшей из-под пера, культ собственной личности значат теперь едва ли не больше, чем кинообразованность. Грустно сознавать, что подобное самомнение киножурналистика также получила в наследство от критики периода перестройки и гласности.

Когда десять лет назад в своих статьях мы стали употреблять местоимение «я», одно это явилось знаком новых времен. Старой критике «якать» было запрещено. Мнение о выходящих картинах было единым и вырабатывалось не на Васильевской, 13, а на Старой площади. Разумеется, получив возможность излагать личные взгляды, мы не полагали их истиной в последней инстанции. И уж, конечно, не думали, что всего через несколько лет возможностью говорить от первого лица кое-кто станет пользоваться как инструментом для вколачивания безапелляционных оценок в читательские умы.

Осенью 1992-го в «Московском комсомольце» была напечатана заметка «Смерть в Венеции». Речь в ней шла, конечно же, о знаменитом кинофестивале, на котором корреспонденту «МК» было нестерпимо скучно, неинтересно и тоскливо. Особенно опечалил его уровень конкурса. В разговоре с сотрудницей фестивального секретариата посланец газеты выразил возмущение отсутствием в программе крупных режиссерских имен. Собеседница с этим не согласилась и принялась перечислять фамилии знаменитых конкурсантов...

А дальше случилось самое интересное. Услышав эти фамилии и поняв, что ни одна из них ничего ему не говорит, московский комсомолец скривился. Синьорита резонно возразила: если эти режиссеры ему неизвестны, организаторы

фестиваля здесь ни при чем. На что наш герой, не растерявшись, выпалил: «А вы знаете, как фамилия Президента России?» Собеседница, конечно, не знала, и посланец молодой демократии гордо удалился, довольный собой.

Под заметкой не было подписи. Может, по возвращении в Москву автор понял, что человеку, не знающему Чжана Имоу или Клода Соте, нечего делать на крупнейшем кинофоруме?.. Не знаю, не знаю. Во всяком случае, анонимность текста, напечатанного в популярной столичной газете, невольно подчеркнула ее установочный характер.

Дорога на престижные фестивали теперь открыта тем, кто сможет организовать свою поездку. А так как способность находить спонсоров далеко не всегда сочетается с профессиональными качествами, необходимыми для работы на кинофестивалях, надо избавить себя от комплексов на сей счет.

Чем лучше всего прикрыть невежество? Хамством — это ясно. А также абсолютной уверенностью в том, что в кинематографе есть только то, что известно мне, автору статьи или телепередачи. Того, что я не знаю, просто не существует. А то, что я вдруг случайно увидел, есть лишь факт моей биографии — этим и интересно.

Здесь уместно заметить, что очень многие из пишущих сегодня о кино на самом деле изъясняются по поводу того, что увидено по ТВ и видео... Когда, начав просмотр, я волен переключиться на спортивное обозрение, а после вновь вернуться к фильму, с тем чтобы через некоторое время отвлечься на прогноз погоды, — то, согласитесь, такой режим мало располагает к глубокому анализу. Как-то не думается про то, что каждый фильм существует в контексте творчества режиссера и мирового кинопроцесса, что у него есть история создания и проката.

Давным-давно на страницах такого почтенного издания, как «Независимая газета», появилось выражение «заштатная порнуха». Относилось оно к ленте Нагисы Осимы «Империя чувств» и вызвало немедленную реакцию еще существовавшей кинокритики, изумленной подобным отношением к выдающемуся произведению.

Нынче кинокритика умерла, а на страницах другой многотиражной газеты красуется «филигранная, на грани...». Между прочим, настало время привести Фразу Века целиком. Итак: «Филигранная, на грани Апокалипсиса, работа оператора в дешевой мелодраме Мартина Скорсезе «Алиса здесь больше не живет».

Оторопь берет, не правда ли?

«Империя чувств» была создана в 1976 году. История ее существования в современном искусстве уникальна и восхитительна. Многие авторитетные знатоки полагают ленту самой выдающейся японской картиной столетия...

Но ничего этого нет для журналиста, увидевшего фильм в России начала 90-х. Посмотрел, счел «заштатной порнухой», нимало не усомнился в истинности сего умозаключения и опубликовал его. А рядом — никого, кто способен объяснить, что даже в эпоху тотальной свободы есть вещи, которые печатать не совсем удобно.

Определение «дешевая мелодрама» к Мартину Скорсезе неприменимо вовсе. Чтобы написать так, надо совсем не знать его картин, не ведать, что фильм был снят в 1974 году (это к вопросу об «Апокалипсисе»), что Элен Бёрстин получила «Оскар» за роль Алисы, что «Алиса...» шла в советском прокате и что, в конце концов, среди современных читателей вполне могут оказаться люди старше двадцати лет, которым никогда не разъяснить, какую такую операторскую работу можно рассмотреть в кинофильме, когда его крутят по телевизору или на видео. Воистину, только «филигранную на грани»...

(Кстати, о том, какова же она, эта операторская работа, нам, видимо, так и не узнать. Двадцать лет назад мы увидели на экране черно-белый, сокращенный вариант, а полный смотрели по ТВ!)

Было бы, конечно, соблазнительно представить дело так, что появление лихих литераторов, не отягченных знаниями и нравственным отношением к киноискусству, феномен исключительно российский, нашими перестроечными трудами к жизни вызванный. Но мы же так хотели, чтобы в Советском Союзе было так, как на Западе. Пожалуйста — стало!

Хамский стиль и рекламный характер материалов, нередко публикуемых нынче о кинематографе, — неужели это то, к чему мы так стремились? Представьте себе, что кинокритики на Западе уже давно ведут безнадежную борьбу именно с этими «типическими явлениями» капиталистической культуры.

На недавнем семинаре ФИПРЕССИ, проходившем в Карловых Варах, коллеги из Восточной и Западной Европы поведали о страданиях, вполне сопоставимых с нашими.

В своем выступлении я, в частности, говорил о том, что появление на Сочинском фестивале в качестве председателя жюри МКФ Бу Видерберга и его фильма «Все по справедливости» отозвалось в нашем «избранном обществе» лишь каламбуром «Я и Бу». В перерыве Дерек Малколм, президент ФИПРЕССИ, рассказал, как пытался напечатать статью о новом фильме знаменитого шведа. «Видерберг? Как же, знаю, — ответил

один из газетных начальников. — Он, кажется, женат на Эльвире Мадиган...»

Название газеты, заметьте, не «Московский комсомолец», а «Гардиан».

Между тем, советская кинокритика (не официозная, с которой мы отважно боролись в перестройку, а иная — подлинная кинокритика, имевшая место и при проклятом социализме) в длительном и неравном противостоянии с верными солдатами партии сумела сохранить то, что всегда отличало отечественную критику от западной: приоритет нравственного начала в творчестве.

Никогда не забуду потрясения, испытанного по прочтении статьи «Последние романтики», написанной А.Тимофеевским для пятого номера «Искусства кино» в 1989 году. В пору всеобщего преклонения перед шестидесятниками автор заявлял, что при всем благородстве намерений они лишь «влили новое вино в старые мехи», выполнив задание партии по модернизации и воскрешению революционной утопии.

Ныне сия мысль аксиоматична... И все хорошо, как говаривал Аркадий Гайдар, да что-то нехорошо.

Статья воистину прекрасна, и, как сформулировал ее автор, личность действительно важнее государства. Вопрос в том, кто и для каких целей сделал тот текст своим Евангелием, а автора — новым апостолом.

Ответ на этот вопрос один, но изложить его можно по-разному.

Если прибегнуть к мистике, необходимо заметить, что здесь не обошлось без лукавого. Известно ведь, как он искусен по части направления благородных порывов в любезное ему дьявольское русло.

Применительно же к современной действительности следует признать, что Тимофеевский, не желая того, оказал неоценимую идеологическую помощь бывшему партхозактиву в деле его превращения — официального, законного! — во «владельцев заводов, газет, пароходов».

Автор «Последних романтиков» употреблял слово «личность» как синоним понятия «суверенный человек». «Чудесно! — возопили умненькие товарищи, пересаживаясь с жестких стульев ЦК, ГК и РК в мягкие кресла президентов всевозможных концернов и холдингов. Если отдельный человек важнее государства, то интересы его — личные, частные, — конечно же, важнее всего прочего. Государства в том числе.

Свой интерес новые господа блюли и в бытность товарищами. Но тогда химеры коммунизма все же немного сдерживали специфический энтузиазм номенклатуры. Сегодня частный интерес окончательно вытеснил последние остатки «Морального кодекса строителя коммунизма».

И обнаружилось вдруг, что ничего не изменилось. Просто линия партии, вместе с которой колебались всю свою прежнюю жизнь новые господа, состоит теперь в том, чтобы постоянно разъяснять: между понятиями «личность» и «личный интерес» нет никакой разницы. Разъяснять тонко, с помощью художественных, так сказать, образов. И, разумеется, не называя вещи своими именами.

Подобно тому как раньше интервенция именовалась «братской помощью», нынче едва ли не за любым официальным употреблением слова «личность» четко виден личный интерес.

Кино в этой системе — дело чересчур хлопотное. Важнейшим искусством оно для партии уже служить не может. Поэтому — телевидение и только телевидение. Ну, может быть, еще попса. Для души.

Впрочем, к моменту написания сих строк, раздел-передел, кажется, завершается. И вполне можно прогнозировать возрождение кинематографа.

Скажем, «Ревизор» Сергея Газарова. Чем не «наше новое кино»? Режиссуры нет, артисты играют кто во что горазд, но все это не имеет никакого значения. Важно одно: картина снята на деньги группы «Мост». И подобно тому как раньше какому-нибудь «Фронту за линией фронта» давались премии, невзирая на художественную несостоятельность — ведь за ним стояло имя очень большого чина КГБ, — нынче «Ревизору», невзирая на то же самое, устраиваются пышные презентации.

Критики ведь нет, и никто не станет разбирать — анализировать эту, с позволения сказать, киноленту. Журналисты подробно опишут презентацию, угощение и выпивку, отметят, что главным событием стало явление Аллы Борисовны в белом. Или в черном. Или, наоборот, в красном...

Сдается мне, что при самом благовидном развитии событий тем, кто еще не стыдится именовать себя кинокритиком, уготована участь Иоганна Франциевича Герца из фильма Геннадия Полоки «Возвращение броненосца», не отмеченного презентациями с присутствием Алены Апиной и Богдана Титомира.

Подобно Герцу, под свист, улюлюканье и крики «Сумасшедшие!» станем мы ежедневно приходить в кинотеатр, чтобы в одиночестве увидеть Фильм. Все будут нас сторониться, и может быть, какой-нибудь новый культуролог устало поинтересуется, что это за кинокритика такая.

«Покойница была чудо как хороша...» — начнем мы свой путаный рассказ.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Волга впадает в

Всякий разговор возможен только в определенных конвенциях. Смена конвенций порождает новое понимание. Журнал с картинками читается (или не читается) не так, как, например, «Искусство кино». При этом мелкий кегль — нарушение конвенций — здесь, возможно, используется не столько по технической необходимости, сколько для того, чтобы читатель в эпоху нечитателей с помощью лупы опять научился читать. С другой стороны, не исключено, что «непонимание слов — только знак несовпадения интересов».

Такое же несовпадение интересов наблюдается в обсуждении темы «кризиса», которая носится в воздухе. Не обратить внимание на то, что носится, нельзя — потеряешь чувствительность. С другой стороны, поносится, поносится... Но ухо востро, конечно, держать надо. Разумней всего было бы о т. н. кризисе вообще не заботиться. Это ведь понятие условное. В одном контексте (конвенциях) оно означает одно, в другом — другое. А в третьем — вообще является псевдонимом четвертого.

Однако сумятица в обсуждении т.н. кризиса в кино (см. «круглый стол» режиссеров в предыдущем номере[1]) свидетельствует не только об усталости, но и о пользе конвенций. Дальнейший текст (не текст даже, а что-то устное народное) и спровоцирован этой внеконвенциальной провокацией.

Ситуация напоминает известный рассказ Зощенко, в

Эта статья продолжает разговор о проблемах кризиса в кино и в искусстве, который мы начали в № 10 за 1996 год. По просьбе автора, настаивающего на соблюдении в данном тексте устного жанра, мы не делаем сноски к цитатам из В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума, Ю.Н.Тынянова, Ж.-Л.Годара, Л.Рубинштейна и других, которые использованы в статье. — *Прим. ред.*

[1] См.: «Кино как средство массовой некоммуникации». — «Искусство кино», 1996, № 10. — *Прим. ред.*

котором родители и доктор не могли увидеть, почему ребенок в «кризисе» и вдруг разучился ходить. Они смотрели на мальчика, перебирая причины болезни. И не находили ответа. Но пришел сосед-подросток и сразу разглядел, что у ребенка обе ноги всунуты в одну штанину. Речь, собственно, идет о точке зрения в буквальном смысле слова. О видении. Об оптическом прицеле. А не об изображении. Значит, для того чтобы мы увидели, должен прийти режиссер-«подросток», который увидит, «что мы не одиноки, что поэты и прозаики прошлого тоже хотели по-новому говорить, потому что они по-своему видели...».

В таком случае было бы полезно — поскольку т.н. кризис, «как говорят», усугубился с потерей советской идентичности — вспомнить «последнего советского кинематографиста» Годара. Годара, а не кого-нибудь из наших, поскольку в силу кризиса еще точно не решено, кого именно на это место следует поставить в первую очередь. А Годар не хуже Зощенко понимал, что «люди не хотят видеть. Это хорошо заметно на примере войны в Заливе. Люди... рассуждают так, как будто они Буш, Горбачев или Миттеран... Любимый фильм Саддама Хусейна «Крестный отец». И это можно понять. Поэтому он заранее проиграл войну. К тому же, поскольку этот маленький лейтенант плохо себя вел, большой крестный отец дал ему нахлобучку. Все это очевидно».

Каспийское море

С другой стороны, внеконтекстуальная каша обсуждения «кризиса» в нашем кино тоже вызвана не менее актуальным замечанием Годара: «Но сегодня люди уже больше не говорят: «Я пошел на вокзал», а говорят просто: «Я прав», и всё». И действительно всё.

Выбрав легкий путь, я интересуюсь обмолвками режиссеров, а не ловлю их на словесных помарках. Вот Павел Лунгин называет причину болезни: беда состоит в том, что нас не учили рассказывать истории, а заставляли думать о том, «как их рассказывать». Эта небрежность прелестна, поскольку любой режиссер от нережиссера отличается именно тем, как он эти истории рассказывает. А если он не умеет, значит, он кто-то другой. Зато интеллектуально подтянувшись, каннский лауреат в интервью журналу «Матадор» (в других конвенциях более престижному) выражается как будто изящнее: «Мифы американского кино вдруг стали реальностью русской провинции, что само по себе удивительно. Но пора невинности миновала. Теперь о них должен снимать русский Тарантино». Про русского Тарантино и про Тарантино речь пойдет дальше.

Но само по себе удивительно другое — невинность одновременно и потеряна, и не потеряна. Это банальность. Вернее, тот обертон парадокса, который стал скучнейшей нормой. Ведь и взрослые у Зощенко, родив ребеночка, тем не менее не видят, что две его ноги трутся в одной штанине.

«Мертвец» режиссер Джим Джармуш

Так, Алексей Балабанов, с одной стороны, справедливо говорит, что кризис еще не начался, а с другой — недоволен тем, что не ознакомился с потребностями своего зрителя, а также тем, что критики сравнивают наше кино с зарубежным, а там и зрители другие. Не очень понятно, с чем же тогда сравнивать наше кино? Может быть, с упадком в балете? Или с положением ВПК? Но мы, слава Богу, не на голом острове живем. В изобразительном искусстве был осуществлен проект, о котором мечтает Балабанов. (Употребляя понятие «изобразительное искусство», я говорю неправильно. Потому что пользуюсь советским разделением на литературу и искусство как на отдельные зоны, гетто. В том смысле, что кино не есть скульптура. Но в современ-

ном привычном мире существуют визуальные, пластические искусства, куда «входят» кино и «изобразительное искусство», видео и т.д. В Париже, например, кроме Эйфелевой башни есть и Центр Помпиду, наглядное пособие такого воссоединения. Но пока я говорю о конвенциях Волги, которая впадает в Каспийское море. Опуская предположение о том, что она вообще не туда впадает.)

Итак, Комар и Меламид собрали анкеты. Выяснилось, что, во-первых, вкусы зрителей разных стран практически одинаковы, а во-вторых, что в реальности эти зрители любят совсем не то, что им кажется, что они любят, когда они отвечают на опросы. Примерно в таком же бессознательном кризисе находятся, вероятно, и наши режиссеры.

Но с другой стороны, Олег Ковалов совершенно справедливо говорит о том, что он не может снять жанровое кино не потому, что ему не хватает простоты, а потому, что недостает культуры. Это строго академический подход, в котором, разумеется, нет ни тени парадокса. Для того, однако, не договаривает критик-режиссер, чтобы снять новое кино, одной культуры совсем недостаточно. Волга впадает в Каспийское море. Не говоря о том, что новаторские произведения вовсе не имеют в виду злоумышленную цель быть скучными и непонятными. Такой закономерности в истории искусства не наблюдается. Они могут сразу иметь ошеломительный (с призвуком шока) успех, а могут его и не иметь. Но для судеб мировых революций это значения не имеет. Хичкок «не хуже» Антониони. Но ведь и Хичкока обвиняли в неправдоподобии, на что он, надо ему отдать должное, плевал. Хотя нежный Трюффо, поддерживая коллегу, все же не упустил возможность сказать, что Хичкок редко когда бывал неправдоподобным. И у Антониони, на мой взгляд, не устаревают фильмы, для него, казалось бы, нехарактерные. Как «Блоуап». Потому хотя бы, что великие кинематографические открытия Антониони можно разрабатывать, «переосмыслять традицию» (насколько поверхностно или тонко это делают режиссеры — вопрос другой), а те фильмы, где он как бы не он, остаются его личным состоянием.

Но путаница в обсуждении т.н. кризиса совсем не нейтральна. Она порождает цепную реакцию. Объявленная в нашем театре смена «кризиса» на «подъем», чего, к счастью, еще не произошло в кино, связывается как раз с повысившейся культурой наших «Бродвея» и «Бульваров». Хотя пуристы, защитники Искусства, обвиняют в бульварщине театры, как бы забывшие о своем высоком предназначении. И опять полнейшая ерунда. Бродвейские театры вовсе не хуже (и не лучше) off-бродвейских. Но нашему пошлому бульвару-бродвею до настоящей (высокой, культурной) пошлости Боба Фосса, Ануя, «Скрипача на крыше» — еще учиться и учиться. Следовательно, и к легкому жанру — в прямом и переносном смыслах — при только отчасти потерянной невинности еще надо прорваться.

«Криминальное чтиво», режиссер Квентин Тарантино

О каком же тогда кризисе идет речь?

Если полагать кризисом неудачную, скажем, работу артиста Н. в фильме режиссера Х. или оператора Б. в фильме режиссера Д., то такой препедевтический курс годился бы для журнала «Кинематографическая учеба» (по аналогии с «Литературной учебой»). Но

пока «Искусство кино» не переименовано, такой подход актуальным не является. Равно как и существующий другой — проникновенный или научный, или декоративный анализ того, что имеется, поскольку ничего другого нет. Хотя не закрывать же в связи с этим журналы, не сидеть же сложа руки и не лишать же людей зарплаты в конце концов.

Но с другой стороны, что-то очень плохое, неправильное и глубоко не качественное может для будущего режиссера (или критика) поиметь очень важное значение. Мы же не знаем, как и в какую сторону он будет смотреть и что видеть. И не знаем, чем он воспользуется для осуществления собственных интересов. Нельзя исключать и такую возможность: ему будет интересно «неинтересное». Но пока этого не произошло, предлагаю хотя бы отменить школярскую, университетскую, а также возвышенно пошлую оппозицию массового искусства и элитарного. Потому что функции того и другого всего лишь функции, а не аксиома. Потому что границы искусства и жизни... (Но это завело бы нас далеко от Каспийского моря.) Пока только скажу, что центр тяжести, стартовая площадка или место сборки не тут. Бродский не сложнее Довлатова. Абрам Роом, автор «Строгого юноши», не проще сюрреалиста Лорки. Я предлагаю решить проблему невинности радикально. Перестать играть роль Паниковского, каким его придумал Пичул, который даже выбросил его из окна, а он (мы), не моргнув глазом, как ванька-встанька, продолжал дудеть свое.

«Будучи детьми или подростками, — говорил последний советский кинематографист, — мы мало пережили, и кино потом помогло открыть нам мир, и мы увидели мир, который принадлежал прошлому и одновременно вызывал желание снимать. Ведь в первых наших фильмах мы снимали улицу, на которой жили, и удивлялись тому, что французское кино ее не показывает и даже запрещает ее так показывать». А «подросток» Тарантино, чьим кумиром является Годар, по-новому увидел мир, вглядевшись уже... в кино Годара. Значит, всегда есть кое-какие возможности.

А пока они неразличимы, можно поинтересоваться другими интересами. Скажем, что-то посмотреть. Или почитать. Узнать, например, что т. н. кризис в изобразительном искусстве является лейтмотивом всего XX века. Имеет разные обертона, — в разное время и у разных художников. Вспомнить, что кино очень молодое искусство, хотя и переживало бурное развитие в силу скоростей своего века. Или о том, что история нашего кино еще не изучена, еще не осмыслена. Понять, что реакция на культ Автора, выразившаяся в апологии банальности, пройдет. (Неразборчивый прессинг властей, зажимавших как талантливых, так и неталантливых, в конце концов затуманил границы искусства и неискусства. Хотя границы остались. Несмотря на туман. Ведь известная бутада Уайльда о том, что до Тёрнера в Лондоне не было тумана, очень точна и совсем не точна. В зависимости от конвенций.) Осознать, что между Художником и нехудожниками живут художники. Не забывать напоминание Ковалова, что многие авангардисты спустя годы делали жанровое кино. Но и помнить при этом, что каждый из них каждый раз решал свои задачи. В том числе и связанные с т.н. кризисом. Почему, например, Мейерхольд, пройдя через все, что можно, устав от конструктивизма, вдруг делает «Даму с камелиями»? А ведь и его обвиняли в измене радикализму. Хотя в этом спектакле решались также и формальные (содержательные) задачи. Просто они были другого свойства. Выражались в смещении времени и культурной эпохи — призма Эдуарда Мане предполагала возрождение соответствующей актерской традиции. Не говоря о том, что этот спектакль спровоцировал появление «Анны Карениной» в Художественном театре и «Мадам Бовари» в Камерном...

Все одновременно очень сложно и очень просто. «Все в равной степени новое. Все в равной степени старое».

Мейерхольд поначалу был актером Художественного театра. Любимов играл у Пырьева. Но и Пырьев играл у Мейерхольда. И Александров был учеником Эйзенштейна.

В 1996 году галеристом М. Гельманом был осуществлен проект Л.Парфенова новых российских денежных купюр, уравнявших великих архаистов-новаторов. 1 рубль: Алехин — Яшин; 3 рубля: Репин — Малевич; 5 рублей: Шаляпин — Уланова; 10 рублей: Чайковский — Шостакович; 25 рублей: Дос-

тоевский — Толстой; 50 рублей: Менделеев — Гагарин; 100 рублей: Пушкин — Гоголь.

Можно, например (воспользуюсь новейшими примерами), будучи ревнителями нового искусства, отнестись к «Секретам и обманам» Майка Ли как просто к качественному кино. Традиционному и всего лишь культурному. Можно, но мало что дает. Потому что в рамках канона здесь очень тонко переосмысляются драматургические стереотипы Голливуда, и традиция английских «рассерженных», и традиция веристской актерской школы. А, скажем, в «Ване с 42-й улицы» Луи Маля — Андре Грегори, в строгом смысле, не в фильме, не в спектакле, а в пограничном пространстве, отменяется не актуальная в настоящий момент проблема «интерпретации классики». Зато совершенно по-новому дается ответ на, казалось бы, давно решенный вопрос об интернациональной универсальности Чехова как автора XX, а не XIX века. И исходя только из открытой внежанровой драматургической структуры Чехова, а не выбирая из него что-то «важное» — что носится в воздухе (вопросы об интеллигенции, например, или вопросы о стиле). С другой стороны, «любя старое», хорошо бы не попасться в ловушку ни нового фильма Альмодовара, ни нового фильма братьев Коэн. Ведь и менее «острый», по одним конвенциям, и более «душевный» — по другим конвенциям — «Цветок моей тайны» просто иначе работает с мелодрамой. Не только погружая интеллектуалку, пишущую под псевдонимом розовые романы, в «жизненную» ситуацию пошлейшего адюльтера. Но и отдав тертому газетчику, который боится обмишуриться перед культурной дамой, цитату из «Касабланки», то есть из мелодрамы «настоящей». И цитата эта уже звучит, как слова из «Гамлета». А Коэны тоже завязывают со своим прежним этапом художественного кино, ставят совсем другое. В «тупом» «Фарго» делают сознательный квазитриллер — но в рамках жанра.

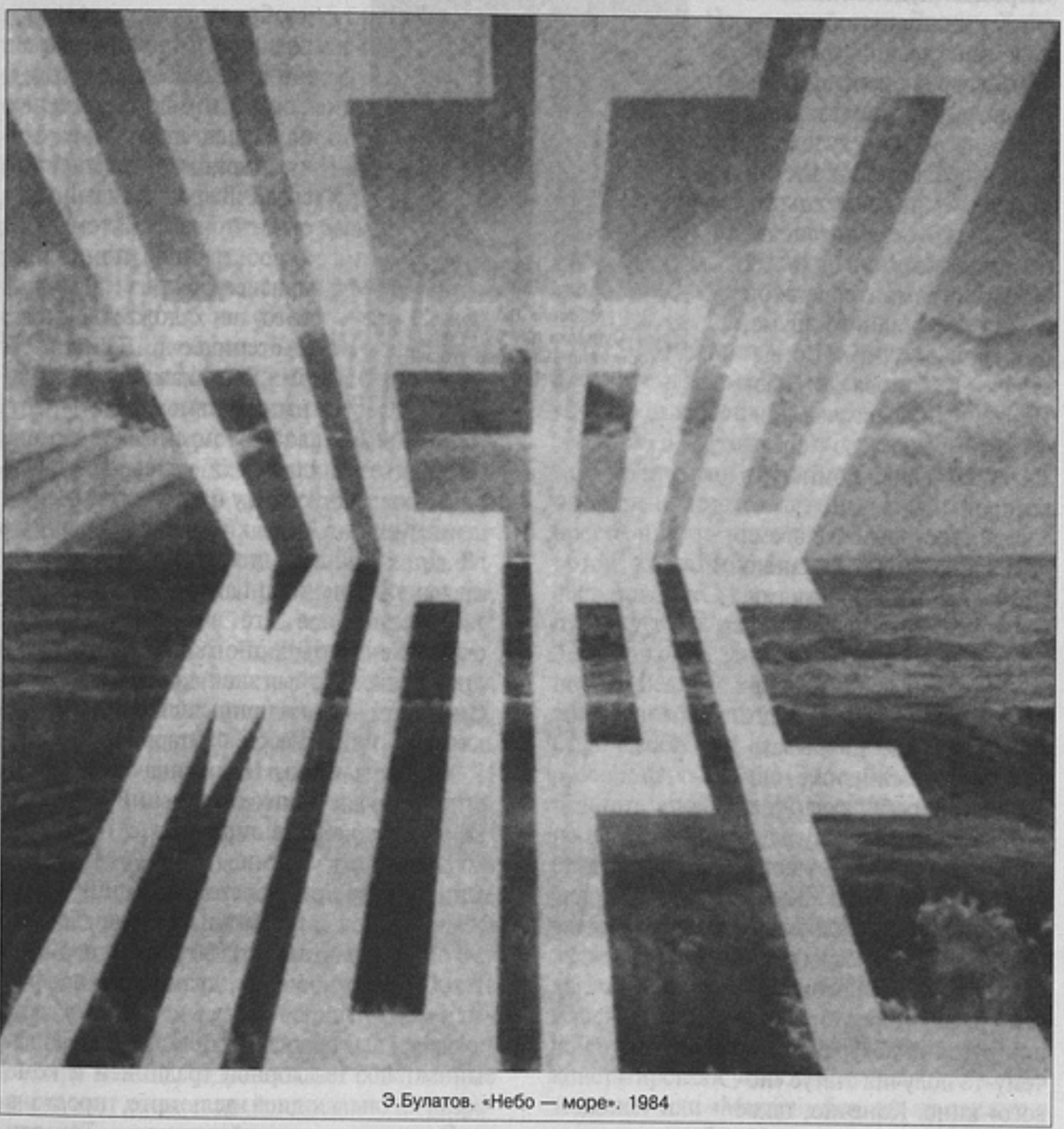
Если бы наши режиссеры думали про что-то такое, то у них быстрее бы наступил кризис.

Долгая, хотя не принудительная жизнь под знаком Художника, то есть квазихудожника, притупила зрение, способное различать псевдоновое, псевдорадикальное искусство и настоящее, хорошее жанровое и плохое. Породила как совершенно естественную реакцию культ мистификаторов — артистичных и скучных. Но при чем тут кризис? Почему та же ситуация, поколебавшая и художественную практику, и критику в «изобразительном искусстве», в зарубежном кино является постоянным предметом рефлексии, а в нашем кино... Нельзя же сказать, что оно действительно живет на голом острове с железной дверью. Ведь между повышением качества продукции, то есть между озабоченностью евроремонтом и новым искусством, у каждого из наших (известных или еще никому не известных) режиссеров есть свои заботы. Интересно, о чем думает Кира Муратова? Наверное, про кино. Конечно, все зависит от интересов. Собственно, ставка здесь одна — на интерес. У каждого он — личный. Но все же странно каждый раз начинать неизвестно с какой точки.

Письма Державина являлись фактом бытовым. А Пушкина — литературным. Я против только одного — против путаницы разных фактических фактов. Это я о пользе чтения книжек и смотрения кино, а также изучения жизни и других видов искусства. И всё.

А влияния могут быть самыми непредсказуемыми. Например, в беседе с Н.Клейманом Вендерс говорит о том, что растет поколение, которое уже не отдает предпочтения отдельному кадру, по сути разрывая с прежними теориями кино. Это поколение имеет другой интерес. Невыразительность, нерезкость кадров, такая их последовательность, когда любой отдельный кадр можно заменить другим и т.д., что для «нормальных» кинематографистов кажется безобразным, для них приобретает совсем иное эстетическое свойство. Клейман в ответ приводит аналогию с фресковой живописью, которую заменила станковая живопись, заменила, но окончательно не убила. А значит... Но ведь ви́дение, оптику поколения, о которых говорит Вендерс, можно квалифицировать из другого опыта пластических искусств — опыта XX века, связанного с отказом от «красивой отдельной картины», то есть кадрированного кадра. А почему бы и опыт серийной музыки, исканий в этой области не формирует ви́дение другого кино? Но примечательно вот что: пока Вендерс разбирается в поколенческих художественных приоритетах,

Джим Джармуш, правда, нельзя сказать, что очень молодой, в гениальном «Мертвеце» возвращает нам эстетическое достоинство красивого отдельного кадра. И даже — не знаю, насколько специально или случайно — повторяет в своем фильме знаменитый кадр кружащихся над головой смертельно ранен-

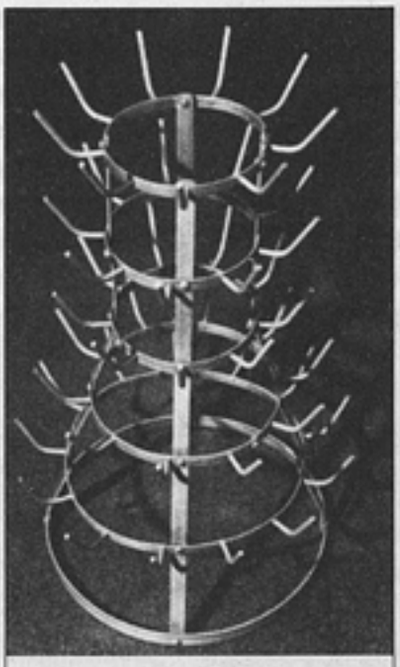


Э.Булатов. «Небо — море». 1984

ного Бориса («Летят журавли») деревьев — в том же ракурсе, перед помутившимся взором Уильяма Блейка.

Я полагаю, что разговор о «кризисе» интересен в этом смысле. А не тогда, когда обсуждают, почему режиссер Н. не умеет снимать и еще не имеет денег на то, что он не умеет. Режиссура ведь это не только профессия. Сожалеть о преждевременной кончине советской власти, не уметь рассказывать истории, не находить деньги может каждый. Но это не кризис, а застой. А в такое спокойное время можно было бы прочитать, например, тексты Л.Рубинштейна, где используются дистанционный монтаж Пелешяна и структурные открытия Годара. Меня не интересует, сознательно Рубинштейн это делает или нет. Если бессознательно, еще лучше. Мне могут возразить, что Рубинштейн не поэт, а

«концептуалист». И вообще у нас нет денег, к тому же еще точно не известно, хочет ли зритель того, чего хотим мы. Допустим. Но вот что интересно. Шнитке тоже не считал Кабакова «первым художником, а скорее концептуалистом», но в музыкальной (!) драматургии своей оперы «Жизнь с идиотом» воспользовался идеей не первого художника, а Кабакова. Вот что он пишет: «Кроме реальной музыки, которая интенсивно поется, должна быть как бы фонограмма советской жизни — уличного шума, квартирных ссор». И о выставке Кабакова в Нью-Йорке: «Он воссоздал идиотскую «советскую» среду. Ты попадаешь в комнату, в которой невнятный гул от соседей, который все время колеблется между скандалом и пьяными объятиями. Слышно, что говорят по-русски, но что — не слышно. Мата не слышно, но нечто на грани. Вот нечто подобное должно прорываться в паузах в «Жизни с идиотом»... Я собираюсь сказать Кабакову, что эту идею заимствую у него». А когда Рогожкин поставил «Жизнь с идиотом», это был неважный фильм не потому, что «элитарный», а потому что его «реализм без берегов» или русский абсурдизм почему-то получил статус «нового» кино. Конечно, такое «новое» хуже старого. Но кризис тут ни при чем, тем более что именно к такому стереотипному «новому» — мгновенная отзывчивость на Западе. Когда Додин взял «Пельмени» В.Сорокина и сделал натуралистический театр, никакого отношения к прозе Сорокина не имеющий, то он тоже получил свой успех на Западе. Как коммерческий ширпотреб как бы нового театра. Перевернув с точностью до наоборот художественную позицию Сорокина. Самое интересное, однако, что и Сорокин имеет свой успех на Западе. Но в другой культурной просвещенной среде. Вывод: каждый имеет то, что хочет. В том числе и собственное понимание кризиса (некризиса). Бытового и художественного. «Астенический синдром» был, мне кажется, кризисным фильмом для Муратовой в том смысле, что она для себя исчерпала такую оптику и стилистику нашей «сладкой жизни». Свернув с горних высот к простому милицанеру, она повесила в его квартире плакаты «Черного квадрата». Это был знак, конечно, не только пришедшего в народные массы элитарного искусства. Но и значок муратовских отношений с первым авангардом и с последующими...



Марсель Дюшан.
Сушилка для бутылок
(оригинал 1914 года утерян;
версия 1964 года)

Аристократ Гоцци — оппонент народника Гольдони, создателя бытовой комедии, драматурга-профессионала, — питался в своих сказках для театра фольклорной традицией и комедией дель арте, простонародным жанром. Так элитарный Гоцци снискал огромный успех у демократического зрителя Венеции. Но успех имел — публика обычно мало в чем виновата — и буржуазный демо-

крат Гольдони, приписывающий добродетели плебеям только потому, что они не аристократы. «Если человек не чувствует щекотки, его никто за это не может упрекнуть, и я прошу мою аудиторию не осуждать меня за то, что я не способен воспринимать некоторые вещи» (Карло Гоцци).

Ведь общечеловеческие ценности, которым нам предлагают учиться у т.н. массового искусства, были сформированы в большей степени гражданином Кейном, а не только сказками про золушек или свинарок.

Конечно, многое зависит от условностей (условий) существования. Например, моя дочка, увидя в первом классе картинки передвижников в «Родной речи», была сильно поражена, что это «искусство», а не «фотография». Просто в силу условностей ее жизни она полагала, что искусство — это Сезанн, Пикассо, Пиросмани. Бывает и наоборот. Например, Анатолий Васильев. Он начинает с традиционного театра во «Взрослой дочери...» и — несмотря на рукоплескания общественности — порывает с таким театром. Отказывается от него, но не отрекается! Профессиональная среда, эксперты, по-нынешнему, думали, что это обновление театра. Васильев понимал, что это конец, а не начало. Когда он поставил «Серсо», он опять получил заслуженный успех. Поблагодарив за аплодисменты, показав спектакль Москве и миру, он порывает с таким театром. На мой взгляд, это был наш первый и последний спектакль совсем не невинного постмодернизма. И именно потому кризисный. А значит — интересный. Но исчерпанность понял один Васильев. Потом он ушел как будто в подполье. Понятно, что он мог бы делать качественные спектакли гораздо лучше тех, которые ныне квалифицируются как качественные. Но ему это неинтересно. Он продолжает работать здесь и там, строит свой театр в прямом и переносном смысле, размышляет над кризисом в театре вообще, разрабатывает собственные на сей счет концепции и гениально их разрешает. В своем новейшем спектакле «Плач Иеремии» он (за неимением места я вырву из контекста только два момента) передает живым голубям, которым невозможно навязать режиссерскую трактовку, роль «естественного органичного артиста», радикально и красиво избегая актерской фальши; искусственное освещение наделяет функцией освещения натурального, а живое пламя свечей — функцией искусственного. Это к вопросу о границах искусств, о границах искусства и «жизни» и вообще о границах. Выясняется, что его стратегия не так уж опасна. Он тоже имеет свой успех. И здесь, и на Западе. Если уж мы так озабочены своими международными связями. Но — иной, чем Додин. Хотя кризис, конечно, не в этом.

В «Лисистрате» «женщины спорят не только с мужьями — они спорят с драматургом Аристофаном, считая, что он их неправильно изобразил... У Аристофана в «Лягушках» спор о судьбе искусства становится спором о судьбе Афин, не переставая быть анализом творчества драматургов». И вот это, кажется, нам ближе.

В 1929 году Бела Балаш разговаривает с Сергеем Эйзенштейном о влиянии русских фильмов в Германии. Где, говорит Балаш, «были ошарашены взрывным эффектом «Потемкина» и «Матери». Они этого не ожидали. Доказательством служит то, что ни один кинотеатр не хотел показывать это кино. Его просто никуда нельзя было пристроить. Но потом, когда необычайное воздействие этих фильмов уже увлекло всех, и буржуазную публику тоже, для буржуазной прессы было бы слишком поздно выступить с дружным отпором. Бедным критикам тоже было нелегко». Далее Балаш говорит, что все же надо было изобрести какой-то способ обругать русские фильмы. При этом нельзя было припечатать «политическую односторонность», но нельзя было и открыто признать, что русские фильмы хуже немецких. Однако слово «плохой» непременно должно было прозвучать. Поскольку безвыходных ситуаций, включая «кризис», не бывает, «они неожиданно установили своеобразный русский масштаб и написали: русское кино хуже, чем... чем русское кино прежних времен. Они констатировали упадок. Русское кино в «Потемкине» или «Матери» больше не движется вперед — так было написано, — оно катится по наклонной плоскости, с ним покончено (о том, что эти наихудшие русские фильмы более художественные, чем продукция капиталистического производства, предусмотрительно умалчивалось)... Эйзенштейн молча серьезно смотрит на меня некоторое время, а

потом говорит: «Но буржуазная критика на этот раз в известном смысле права. Русские фильмы действительно стали хуже. И для нас это не утешение, что они все еще лучше, чем буржуазные фильмы». На что Балаш, «как бы утешая», возразил: «Такие гениальные шедевры, как «Потемкин», не могут появляться каждый месяц. Наивысшие достижения нигде не являются повседневностью». «Нет, — покачал головой Эйзенштейн, — мы не хотим притворяться. Нам это не нужно. Уровень действительно снизился. Это кризис переходного периода, который будет преодолен. Очень скоро. Но как раз поэтому мы можем открыто об этом говорить».

Понятно, что теперь в нашем кино о кризисе говорить не приходится. В нашем «новом» кино есть все приметы авангардного, кроме авангардности. В нашем «жанровом», «буржуазном», «народном» есть все, кроме культуры. А поскольку нет ни того, ни другого, то уменьшается возможность диалога, переосмысления, траспонирования, усложнения авторской позиции и т.п. Но это кризис переходного периода, который будет преодолен. Очень скоро. И как раз поэтому мы можем открыто об этом говорить.

Ввиду того, что у нас конвенции еще не установлены, то и — соответственно — передергиваются невинные, но не бессмысленные создания некоторых наших режиссеров. Казалось бы, в «Трофиме» Балабанов пошел по легкому пути. Поскольку путь стилизации — при трудности технического обеспечения — для режиссера нетрудный. Конечно, его стилизация обострена гротеском, конечно, он дает не только стиль, но и отношение к нему. И все же. Бывают моменты, когда легкий выбор определяется не неправильной стратегией режиссера, а вынужденным маневром. Бывает по-разному. Например, самый радикальный русский писатель XX века Зощенко, порвавший с классической традицией, все же пишет «Шестую повесть Белкина. Талисман». Делает стилистическое упражнение. В историю он вошел не с этим произведением, но в какой-то момент и оно ему было нужно.

В «Прорве» была поставлена трудноразрешимая задача: соединить висконтиевскую традицию с Комаром и Меламидом. Поскольку в нашем кино происходят задержки развития, а мы привыкли к свинцовым мерзостям, то, видимо, было необходимо пережить и мерзости прекрасные. Погрузиться в романтический миф тоталитарной эпохи как одновременно в «ностальгический реализм» и реализм ностальгический.

Радикализм Пичула, который моложе Дыховичного, состоял в деромантизации и советской культуры, и советской архитектуры. Он зафиксировал невозможность самовыражения на этой территории. А также порвал с романтизмом «Маленькой Веры», с романтизмом эпохи перестройки и гласности.

Драматический случай — Ковалов. В каком-то смысле Ковалов — это недоосуществленный... Шкловский. Поскольку Шкловский так долго жил, что сумел («как существо, которое мыслит не столько о своем возрасте, сколько о своем времени») многое перерешить. Вспоминая о своей приверженности ОПОЯЗу, Шкловский вспоминает также, что в то же самое время он писал книги («Сентиментальное путешествие» и «Zoo»), опровергающие его теоретические воззрения. Вспоминает, что книжка «Zoo» потому была названа «Письмами не о любви», что была о любви. А в ОПОЯЗе думали, что литература — это явление стиля, формы и сумма приемов. Но Шкловский успел передумать. И у Ковалова, значит, все еще впереди.

«Сады скорпиона» (по сути компромиссный вариант типа балета Щедрина на музыку оперы Бизе, а действительно новое произведение не может быть интеллигентским) могли бы в нашем кино совершить революцию. После них могла бы начаться эпоха нового кино. Без кавычек. Не случайно, что новое кино все же не родилось. Оно не родилось не потому, что промахнулся Ковалов. А потому, что в воздухе носится не только кризис, но и отсутствие потребности в новом искусстве. Если бы Ковалов переназвал «Случай с ефрейтором Кочетковым» и оставил его нетронутым, подписав своим именем, тогда бы он не имел немедленного успеха на международных фестивалях. Но сделал бы жест, равновеликий жесту Дюшана. А не стёб! Но пропущенные шансы в истории и истории искусства вещи, как мы понимаем, совершенно не случайные. Функцию реди-мейда, перевер-

нувшего сознание визуальных искусств в XX веке, в кино выполняет цитата — чужая кинематографическая реальность, объявленная реальностью действительной. Иначе говоря, реди-мейд в кино и есть «реалистическая картина» изобразительного искусства. Условна ведь и «настоящая» реальность, и «художественная», просто у них разные творцы. «Случай с ефрейтором Кочетковым» — это, в сущности, нейтральный, еще не эстетизированный образ советской реальности. Который наши режиссеры пытаются рассмотреть.

К вопросу о реальности. В «Искусстве кино» напечатали статью «Советский фильм: неродившееся кино», где предельно ясно и одновременно в сказовой форме бормотания говорится о «непрофессионализме» как о невротическом элементе советского фильма (см. замечание Вендерса о новом ви́дении кино новым поколением). О том, что наши фильмы 70 — 80-х годов как бы уже рождались несовременными, о конструктивности «фигур отсутствия» и, в частности, о конструктивности нашей пресловутой антикиногении. Говоря о невылупившемся кино, Олег Аронсон видит возможность его рождения в «Лапшине» Германа. То есть говорит примерно то, что Эйхенбаум в статье о гоголевской «Шинели». Фраза Достоевского приобретает в таком случае едва ли не буквальный смысл. Речь, видимо, идет о том, что поскольку Гоголь говорил языком немотствующего героя, его затруднительно-ничтожным словарем, а образ человека рождался из бормотания, постольку таким Гоголем в кино мог стать Герман.

Но такое кино все же не родилось. Скрупулезнейшее воспроизведение времени Германом дало эффект как раз абсолютной ирреальности. Иначе говоря, другого измерения реальности. Чем точнее были трамвай и селедка, тем больше пропадала их натуральность. Собственно, эффект этого искусства и возникал из такого мнимого противоречия. И все-таки сколько труда у нас с этой самой реальностью и ее измерениями. Как будто потеря невинности предполагает какой-то один-единственный путь. Как будто равнодушие есть нелюбовь, а не другой этап любви, как будто легкость исключает серьезность. Как будто, например, Меньшов в фильме «Любовь и голуби»[2] не плюхал героя из избы прямо в море. Как будто герой Trainspotting'а не попадал из грязного унитаза непосредственно и сразу в блистающую голубую бездну.

Очень давно была написана работа Л.Невлера, она до сих пор не опубликована, о пустых прилавках в наших магазинах как о концептуальном пространстве нашей жизни.

Сцена из спектакля «Дама с камелиями». Постановка Вс.Мейерхольда. 1934

О том, что это искусство, это видение лежало не в условном, то есть в выставочном пространстве, а прямо перед глазами. О том, что образ реальности был отпечатан в самой реальности — и этот образ надо было только увидеть. Ты заходишь в магазин — пустота, но висят таблички: «Мясо», «Молоко»... Что продавалось? Непонятно. Однако сквозь воздух пустоты потребитель (жизни? искусства?) как бы проникал в трансцедентальное. Сквозь буквы — «за горизонт», как на карти-

[2] Указано Ниной Цыркун.

нах Эрика Булатова. Я бы сказала, что у нас был шанс — при некотором усилии — стать эриками булатовыми. Но стал — он. Один. Эрик Булатов. Каждый может свои страхи, которые испытывает в жизни, перевести в саспенс собственного кино. Но сделал это Хичкок.

Потому что «гений — это бессмертный вариант простого человека».

Поскольку с советской реальностью у нас отношения ностальгические или антиностальгические (что все равно), а не рефлексивные, то и любые жесты контркультуры воспринимаются с трагическим дискомфортом.

Пришел черед вспомнить об ожиданиях Лунгиным русского Тарантино. Хотя мифы американского кино не стали реальностью русской провинции. А если и стали, то сначала будут снимать «Крестного отца» (несмотря на то, Годар предупредил: из-за этого Хусейн проиграл войну). Русская провинция живет мифами русскими, иногда в американском дизайне или евроремонте. В русской провинции еще не началась Великая депрессия. А нашу перманентную депрессию депрессией не назовешь, что, конечно, не означает: у нас все должно быть, как у них. Но дело даже не в этом. Очень давно Балаян рассказал мне о реакции наших мафиози на «Крестного отца». Они посмотрели и пожали плечами: «Какие же это дети, прямо смешно». Мы еще не пережили романтизированных уголовников (гангстеров), не пережили еще того мужского идеала, чтобы с космической скоростью рвануть к тарантиновским простодушным симпатягам. Но если бы мы перешагнули романтический гангстерский миф и провокативную двусмысленность «Трехгрошовой оперы» (на макулатурный, как сегодня сказали бы, сюжет) сразу к тарантиновским недостоевским мальчикам дорефлексивного сознания, то нам было бы не страшно, когда бы они нас пугали. Мы бы поставили мат не в три хода, а в один.

Но тонкость ситуации состоит в том, что мы, казалось бы, желая нового искусства, на самом деле хотим старого.

И как будто понимая роль Тарантино в истории (само собой, еще не освоив опыт колоссов классического XX века) и понимая даже его значение в подземных переходах города Москвы, где он нарасхват, мне кажется, преуменьшаем его новаторство. Бертолуччи в интервью по поводу своего последнего фильма рассказывает о встрече с Тарантино и о том, как они говорили о Годаре. Бертолуччи, пытаясь вызвать ревность своего коллеги, рассказывал ему о потрясении, вызванном появлением каждого годаровского фильма. О том, что все, чем они жили, что читали, чем дышали, было у Годара. «Ты же, — сказал Бертолуччи Тарантино, — смотришь их как старые фильмы». Но мэтр недооценил своего молодого друга. Который смотрел, смотрел, смотрел и... сделал собственные выводы. Соединив монтажный, то есть классический агрессивный способ воздействия, с традицией гангстерских фильмов «новой волны» и любя Годара, он структурой своего сюжета отменил фабульное насилие. Одержав победу сердца над разумом, он, как свободный человек, оказался не только ловким импровизатором. В том смысле, что понял: иррациональное, чувственное воздействие искусства не является результатом удачной перетасовки «суммы приемов». Отменив смерть героя, Тарантино не только отменил и смерть автора (а не Автора). Но снял вообще противопоставление автора и неавтора. Модернист новейшей волны, он понял, что раздутой проблемы «смерти автора» реально не существует. Что она фантомная и пошлая. Он воскресил убитого американского бедолагу (а не дурака Форреста Гампа), практически как волшебник русской сказки. И «фольклорное начало» образованного Тарантино как раз дает повод говорить о том, что он войдет в историю кино и станет «классиком». (Между прочим, балет Стравинского — Бенуа — Фокина «Петрушка» в 1911 году заканчивался появлением убитого Петрушки. Бессмертного Петрушки, которого не может убить Мавр...) В классическом искусстве персонажи командуют автором. (В «Балаганчике» Мейерхольда, открывшем новую страницу в истории театра, и кризисном (!) произведении Блока, Автора, выражающего пошлость общественного мнения, тащили на ниточках за кулисы, чтобы он не мешал смотреть спектакль. А Смерть с косой, деромантизированный символистский образ, превращалась в улыбающуюся Коломбину.) После «смерти автора», даже и мнимой, автору надо было сначала «воскреснуть», то есть продемонстрировать, что он не

умирал. А потом уж отдаться героям. И умереть в артисте.

Что уже сделал Джармуш в «Мертвеце», герой которого, мирный бухгалтер Уильям Блейк, становится «поэтом» и убийцей, воссоединяясь в царстве духов с поэтом и художником Уильямом Блейком.

Все в равной степени старое. Все в равной степени новое.

Когда Сергей Соловьев сообщил по телевидению, что ему не удалось по финансовым причинам осуществить с Сергеем Курёхиным оперу-балет, речь, видимо, шла не о новаторском жанре. Потому что опера-балет (и не в ДК, а в кино) была сделана в 1934 году в фильме «Поручик Киже». Можно сказать, что именно тогда родилась «Поп-механика» (или «Моц-арт» — так Шнитке искал название к своему произведению по аналогии с

Таня Чирикова — дура.

поп-арт). Именно в этом фильме партнером Михаила Яншина был артист театра Мейерхольда Эраст Гарин, а музыкой Сергея Сергеевича Прокофьева дирижировал Исаак Осипович Дунаевский...

А русскому Тарантино пришлось бы усвоить также и неразрешимость противоречия между «словом и делом». Ту неразрешимость, которую не обязательно надо порешить, а с которой можно жить и работать. Усвоить, что можно умереть не от «кризиса», а потому, что, например, кирпич на голову упадет. Сплошной речевой поток — инфляция слов, — идет ли речь о массаже ног или ветхозаветной цитате («Чем больше говорят, тем меньше значат слова», как сказано в годаровском фильме «Жить своей жизнью), свидетельствует у Тарантино о роковой независимости события от мотива. Хотя его персонажи с подозрительной серьезностью верят то в одну, то в другую мотивировку.

«Есть такое мнение об авторах нашей ориентации, что они как бы убивают живую речь. Но я думаю, что как раз наоборот. Моя задача — оживлять мертвую речь... для того чтобы оживить мертвеца, надо его снова убить» (Л.Рубинштейн. «Язык — поле борь-

Из «Большой картотеки»

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

МАМА МЫЛА РАМУ

1987

МОСКВА «RENAISSANCE» 1992

бы и свободы». Вполне годаровское название).

Поскольку постмодернизм, став штампом в искусстве, разлился в лужи непосредственной реальности, превратился в повседневность, то очень трудно развести автора, любящего «последнего советского кинематографиста» Годара, и персонажей этого автора, читающих комиксы.

Мы ходили в лес.

Поскольку наше кино реально умерло — его не показывают в кинотеатрах — или оно еще не родилось, то ему также далеко до кризиса, как до звезд на утреннем небе. Но счастье, конечно, не в этом.

После того как я пересказала «простой» женщине ответ моего старого друга, филолога, ныне работающего в Пентагоне, на вопрос о Клинтоне — «по мне самое лучшее в нем то, что он — бабник», — она обронила: «Им можно, они большие...» Это эхо (рифма) к нашей потерянно-непотерянной невинности.

ЙОНАС МЕКАС:

«Что будет дальше — еще не решил»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

АМЕРИКАНСКОЕ КИНО ВНЕ ГОЛЛИВУДА

Самый уважаемый старик нью-йоркской молодежи встретил меня на пороге своей квартиры на Бродвей-Сохо, и мы медленно двинулись мимо бесконечных книжных завалов в сторону света. По пути в этой книжной стихии мы приветствовали дочь Йонаса — Оону Мекас, спутницу отца по «Антологии киноархивов», вошедшую в киномир на третьем году жизни вместе с «Еще не утраченным раем»; повстречали двух разномастных, притворно скучавших, почти гофмановских котов с учеными мордами... Свет, на который мы шли, означал вселенское обиталище богемы — кухню, безусловным центром которой смотрелась еще одна реликвия квартиры — стол Мекаса. Груда книг, рукописей, бумаг безжалостно поглотила мой малюсенький диктофон, оставив меня без единственной защиты. Мудрый человек, Мекас не стал дожидаться, пока моя растерянность рассеется и мой храбрый язык выдаст первый вопрос, а деловито начал сам, не забывая при этом хорошенько размалывать кофейные зерна: «Так вы сотрудничаете с «Искусством кино»? Я хорошо знаю этот журнал, когда-то даже писал для него». Надо сказать, что накануне своей вылазки к Мекасу я уже обнаружила упоминание об этом в его интервью Скотту Макдоналду, потому с легким сердцем не спросила: «О чем вы писали?», положившись на то, что, конечно, найду все, что нужно, дома. Впоследствии в многочисленных журнальных подборках 60-х, 70-х, 80-х я нашла одну статью Николая Абрамова «Американский киномодернизм и его апологеты. По страницам журнала «Филм калчер», в которой Мекас упоминался в связи с его «незавидной ролью» как главный редактор журнала «узкого мирка», позволившего себе пропагандировать Кассаветеса, Брэкиджа и иже с ними. Окончательно пасть духом мне не позволила рецензия на фильм Мекаса «Воспоминания о путешествии в Литву» («Искусство кино», 1995, № 12). Так и осталось загадкой: когда же и о чем писал Мекас? Тогда, в гостях у Мекаса я незамедлительно отозвалась на его следующий вопрос: «Вы скоро возвращаетесь обратно?» Я ответила: «Да, скоро, и честно говоря, волнуюсь — впереди июнь, выборы и мне впервые кажется, что моя жизнь зависима от обстоятельств гораздо больше, чем я это себе представляла». Мои слова вызвали резкую реакцию.

Йонас Мекас у здания «Антологии киноархивов»

Йонас Мекас — американский независимый режиссер-авангардист, возглавляющий «Антологию киноархивов» — хранилище авангардистской кинопродукции.

Йонас Мекас. Я не хочу говорить о политике. Я считаю, что как только художник начинает направлять свой интерес на вещи, далеко стоящие от искусства, в том числе политику, он обязательно начинает расточать себя и рано или поздно ставит под вопрос свое право называться художником. Может быть, для кого-то моя позиция покажется крайностью, тем не менее я ей следую. Ни в Европе, ни в Америке мне ни разу не доводилось видеть художника, искусству которого политика каким-либо образом помогала. Наоборот, она только делала его поверхностным. Возьмите, скажем, творчество заискивавшего перед коммунистической идеологией Пикассо — он совершенно не понимал суть этой идеологии, не задумывался, что его политические взгляды, проникающие в его искусство, крайне наивны, до смешного незрелы. Еще более страшный процесс наблюдался у насквозь политизированных советских художников. Это не значит, что большинство из них не понимали той истины, что тоталитарный режим любого образца неприемлем для искусства как недопускающий независимой художественной мысли. Однако их политическая ориентация требовала себе в жертву абсолютно все. Я очень хорошо запомнил это по своей второй поездке в Литву в 1959-м — в довольно зрелом возрасте, чтобы полагаться только на свои наблюдения. И хотя я не мог путешествовать по всему Советскому Союзу, тем не менее уверен, что в этом плане художники Литвы мало чем отличались от своих собратьев из других республик. Думаю, что и сейчас в бывшем СССР мало что изменилось.

Анжелика Артюх. А я убеждена, что вы говорите о дне вчерашнем. Последние десять лет в России дали жизнь целому ряду художественных направлений, да и в 70-е в подполье работали вольномыслящие художники...

Йонас Мекас. Может быть...

Анжелика Артюх. Честно говоря, когда я шла сюда, я планировала расспросить вас об «Антологии киноархивов» — о том, чем вы занимаетесь вот уже более четверти века, с 1970 года. Правильно ли считать, что появление «Антологии» было во многом связано с предчувствием времени, которое ваш коллега и известный историк киноавангарда Адамс Ситни назвал «тихим периодом» 70-х, подразумевая под этим и легализацию авангарда как художественного прошлого?

Йонас Мекас. Причина организации «Антологии» была очень простой и практической. К концу 60-х интерес к независимому кино достиг кульминации. Художники активно ездили со своими фильмами по Америке, не было ни одного значительного города, в котором их пропаганда не возымела бы результата. Зрители желали делать фильмы сами и нуждались в элементарном кинообразовании. На этой волне стало расти количество университетских киноотделений. К примеру, если в 1960 году в США насчитывалось максимум десять — пятнадцать киноотделений, то уже в 1970-м, согласно специальному справочному изданию Американского киноинститута, в стране действовало 1200 единиц. Эти новые киноотделения, преподававшие как практические дисциплины, так и историко-теоретические курсы, ввели в программу темы по американскому авангарду. Им требовалась информация. Мне и Ситни начали писать и звонить отовсюду. Просьба была одна: приготовить три-четыре программы из самых характерных для авангарда названий. Понятно, что мы не могли отказать, бросали все дела и занимались только этим. Где-то на двадцатой программе оба сломались. Нужно было срочно искать выход. Мы строили свои программы как антологию киноавангарда, вбирающую в себя все самое значительное. На первом этапе кроме Ситни и меня в организации «Антологии» приняли участие режиссеры Петер Кубелка и Джеймс Браутон, а также писатель и киноисторик Кен Келман. Мы обсуждали будущую деятельность почти три года. Вначале подготовили список абсолютно всего, что к этому времени было сделано авангардом. Затем обсуждали каждый пункт на предмет включения в презентационный лист. Наконец, проведя селекцию и издав заключительный сводный лист из лучшего, мы сделали первый реальный шаг — создали организацию, официальное открытие которой состоялось в декабре 1970 года[1].

[1] Согласно каталогу «Антологии киноархивов», ее открытие состоялось 30 ноября 1970 года в публичном театре «Джозефс Папп». В 1974 году музей переезжает на Вустер-стрит, 80. В сезон 1988/89 «Антология киноархивов» отпраздновала свое второе открытие в здании бывшего суда на Второй авеню в Нью-Йорке.

Петер Кубелка, Реймонд Эбрахам и Йонас Мекас у входа в «Антологию киноархивов»

Анжелика Артюх. Сразу после создания «Антологии киноархивов» вы прекратили писать в Village Voice — то, что делали регулярно каждую неделю с 1959 по 1971 год. Было ли это связано с новым делом?

Йонас Мекас. Я перестал писать в Village Voice по нескольким причинам. Во-первых, у меня скопилось огромное количество незаконченных фильмов и надо было чем-то пожертвовать, чтобы завершить их. Во-вторых, сама газета, перекупленная коммерческой компанией, стала менять курс, ориентироваться на Голливуд и перестала меня интересовать. Я перешел в маленькую газету «Новости Сохо», а после ее закрытия через год с небольшим решил вообще прекратить работу как критик. Конечно, и моя страшная загруженность в «Антологии» тоже послужила тому причиной.

Анжелика Артюх. «Антология киноархивов» имеет очень четкую структуру и несколько направлений деятельности. Расскажите, пожалуйста, об этом.

Йонас Мекас. В момент открытия «Антологии» мы думали только о демонстрации подобранного нами репертуара, первоначально состоявшего приблизительно из трехсот тридцати названий. В него входили не только американские образцы киноавангарда, но и европейские, советские фильмы, а также работы, которые оказали влияние на киноавангард. Так, наряду с Дерен, Брэкиджем, Энгером, Уорхолом мы хотели показывать Люмьера, Мельеса, Довженко, Дрейера, Брессона — всего было составлено больше сотни тематических программ. Четыре года мы существовали только показами, параллельно решая вопросы, связанные с реставрацией и сохранением оригиналов. Эта проблема сразу стала насущной. С одной стороны, мы были очень заинтересованы в том, чтобы показывать пленки хорошего качества, с хорошим переводом и звуком, без субтитров; с другой — столкнулись с тем, как быстро эксплуатация оригинала разрушает его, как стремительно он царапается, выцветает, рвется. Проблема сохранения оригиналов заставила нас думать как о специальных помещениях для хранения, так и о восстановительных работах в лабораториях. Первыми реставрационные работы с последующим созданием повторного негатива прошли фильмы Майи Дерен, Марии Менкен, Джозефа Корнеры — тех, кто уже не мог о себе позаботиться.

Анжелика Артюх. Входит ли в компетенцию «Антологии» завершение незаконченного автором фильма, в частности, я имею в виду фильм Дерен «Божественные всадники: гаитянские боги вуду»?

Йонас Мекас. Нет, «Антология» никогда не поддерживала подобные начинания. Что касается названного фильма, то я лично выступал против его завершения, ссылаясь, в частности, на существующий текст Майи Дерен, где она запрещала делать это кому бы то ни было. Однако «Антология» не обладала правами на оставшийся незаконченным материал для фильма. Их действительный обладатель — последний муж Дерен Тейджи Ито, когда-то писавший музыку для ее работ, оказался под сильным влиянием своей новой подруги Сирил Ито и в конце концов дал согласие на этот коммерческий проект. Как и следовало ожидать, он пошел вразрез с первоначальным замыслом Дерен.

Анжелика Артюх. Вернемся к направлениям работы «Антологии» — есть еще издательская...

Йонас Мекас. Идею издавать материалы по авангарду нам подсказали опять же киношколы, запрашивавшие информацию. Ведь «Антология» — это архив фильмов и оригинальных рукописей. Сильнейший импульс к этому мы получили во второй половине 70-х, с началом активного развития видео и последовавшей за этим волной закрытия лабораторий, обслуживавших кинолюбителей. Тогда на свалку выбрасывалось огромное количество хранившегося ранее в лабораториях киноматериала, — не сотни, а тысячи готовых фильмов, авторство которых далеко не всегда удавалось определить. Мы подбирали все и тащили в «Антологию», пытались установить авторство, реставрировали, включали в каталог. Хотя мы до сих пор не имеем финансовых возможностей специально пригласить библиотекаря и архивиста, силами немногих сотрудников «Антологии» стараемся сделать архив доступным для желающих.

Анжелика Артюх. Частое присутствие ви-

Обложка буклета «Антологии киноархивов»

деоработ на афише программ «Антологии» позволяет думать, что в вашем понимании видео не конкурент для киномедиума.

Йонас Мекас. Я действительно не думаю, что видео может встать между художником и киномедиумом, избранным им для создания образов. Видео как совсем иное искусство требует от художника знания собственных законов языка. В огромной массе желающих создавать искусство настоящих творцов единицы, и каждый из них вправе выбирать средство, технику, стиль — и это может быть кино, живопись, фотография, видео и т.д. Как можно заставить художника замкнуться на чем-то одном, когда только в области движущегося изображения он может работать в нескольких направлениях — от ручной или компьютерной анимации до документального или игрового кино; использовать при этом 8-*мм*, 16-*мм*, 35-*мм*, 70-*мм* пленку — список возможностей можно продолжать. В этом случае нет понятия лучшего или худшего выбора. Каждый раз художественный текст будет другим. Что же касается «Антологии», то она действительно, начиная с середины 70-х, время от времени показывает работы интересных ей видеохудожников, таких как Билл Виола, Такахико Иимура, Майкл Андер, Нам Джун Пайк. У нас нет никакой предвзятости во взглядах по отношению к видео, мы просто стараемся показывать все самое неожиданное в области движущегося изображения. Каждый месяц мы составляем пятьдесят программ, и видео, как правило, не занимает пяти.

Анжелика Артюх. Ваше отношение к кино как искусству немногих позволяет предположить, что для вас не существует одиозного вопроса о кинематографе как о «падшем» медиуме.

Йонас Мекас. А разве для кого-нибудь такой вопрос существует?

Анжелика Артюх. Например — для Годара.

Йонас Мекас. Я уже давно не отношусь к нему серьезно. Годар — тень меняющихся стилей поли-

тических игр; коммерческий режиссер, любящий внешний эффект.

Анжелика Артюх. Но он один из немногих, кто действительно делает свой новый фильм каждые десять лет.

Йонас Мекас. Он только деструктирует кино как своим занудным маньеризмом, так и политической ангажированностью. От его фильмов веет непреходящей инфантильностью.

Анжелика Артюх. Однако «На последнем дыхании» постоянно присутствует на афише программ «Антологии».

Йонас Мекас. Этот фильм — исключение.

Анжелика Артюх. А каким вам представляется будущее кинематографа?

Йонас Мекас. Думаю, что будет гораздо больше средств и инструментов для создания образов, причем в зависимости от вида творчества. Скажем, в танце, существующем не одно тысячелетие, изменения могут быть прослежены только через стиль движения. Иная картина в музыке, ее новые ходы и качество зависят от привнесения нового инструмента. Однако это не устраняет старое, и можно слушать классическую скрипку, фортепьянный концерт, а рядом с этим шумовую или электронную музыку... В области движущегося изображения происходит нечто подобное. И несмотря на то что кино пока еще остается самым популярным медиумом (видео, например, очень сильно помогает дистрибьюция, но оригинальных образцов искусства здесь гораздо меньше), я не исключаю, что в будущем оно может утратить это первенство, но не утратит себя как возможность искусства.

Анжелика Артюх. Кого из киномолодежи Нью-Йорка вы можете выделить?

Йонас Мекас. Сейчас мне наиболее интересна группа года два назад собравшихся вместе очень молодых людей, работающих в русле панк-кино и так называемого transgressional cinema — кино, разрушающего табу. Безусловный лидер этой группы из десяти — пятнадцати человек — Стом Сого, выходец из Школы визуальных искусств. Их одержимость возможностями видеокамеры «Супер-8», на мой взгляд, беспрецедентна в истории авангарда. Все их предшественники в панк-кино никогда не ориентировались специально на этот формат, пользовались кино только как средством для тех или иных политических деклараций. Этим отличалось и любое другое кинодвижение в США после «золотого века» авангарда. Возьмите феминистское движение, или выступления этнических групп, или гей-лесбийское — они не интересовались кинематографом как языком искусства. Однако современные молодые киноху-дожники, несмотря на свое небезразличие к сексу, наркотикам, политике, гораздо больший интерес проявляют к возможностям камеры, света в условиях «Супер-8». И это их отличительное свойство. Они крайне активны, неоднократно организовывали фестивали своих фильмов, в том числе в «Антологии».

Анжелика Артюх. В какое бы новое русло ни устремлялась ваша организаторская инициатива, вы неизменно оставались режиссером...

Йонас Мекас. Режиссеры в Голливуде, я же — филм-мейкер. Они режиссируют реальность, а я считаю, что это невозможно, поскольку реальность не поддается режиссированию.

Анжелика Артюх. Чем занимается филмейкер Йонас Мекас сейчас?

Йонас Мекас. Недавно я пришел к выводу, что то огромное количество незаконченного материала, которое накопилось за долгие годы, позволяет мне каждый месяц делать новый фильм. В январе 1996-го на основе отснятого в 1971 году материала о Джоне Ленноне, я закончил «С днем рождения, Джон». Февраль стал месяцем для двадцатиминутной короткометражки «На моем пути к Фудзияме я вижу...», куда вошли дневники двух путешествий 1992 года в Японию. В марте собрал своего «Франкенштейна», материал для которого был отснят в 1966 году на основе постановки авангардного «Ливинг-театр»...

Анжелика Артюх. Театра, который когда-то подарил вам идею легендарного фильма Brig?

Йонас Мекас. Да. А что будет дальше — еще не решил.

20 марта 1996, Нью-Йорк

СТИВ ЭНКЕР:

«В Европе больше возможностей для прорыва»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ИГОРЬ АЛЕЙНИКОВ

Игорь Алейников. Хотелось бы узнать о системе образования для тех, кто желал бы посвятить себя кино. Как это происходит в Америке?

Стив Энкер. В США на уровне колледжей существуют различные программы обучения специалистов по кино. Чаще всего в гуманитарных институтах и крупных университетах изящных искусств есть факультеты по подготовке таких специалистов. Некоторые из программ чисто академические. В этом случае больше внимания уделяется эстетике, теории и истории кино. Существуют также и программы, переводящие обучение в практическую плоскость. Комбинации академической и практической подготовки в одном курсе довольно редки.

Однако поскольку значительная часть программ ориентирована непосредственно на нужды киноиндустрии, подготовка специалистов становится все более разносторонней. Небольшое количество учебных заведений (к ним принадлежит университет, который я закончил, — Штатный университет Нью-Йорка) специализируется на экспериментальных фильмах. Это не значит, что там занимаются только лишь этим, но основная ориентация курсов именно такова. Я учился вместе с Кеном Джекобсом, Эрни Гер и Петер Кубелка заканчивали университет одновременно со мной. В Сан-Франциско находится другой подобный университет, где я сейчас преподаю. Можно выделить два подхода к обучению. Первый более индивидуальный. Тут усилия направлены на развитие собственного ви́дения и формирование собственного подхода к материалу. Другой подход более схематичен. Вы поступаете в учебное заведение, где очень высок дух соревновательности между студентами и где вам необходимо решать сразу, в какой сфере специализироваться и кем становиться: оператором, режиссером или кем-то еще. Вас в обоих случаях познакомят с югом Калифорнии, со знаменитыми съемочными площадками в Лос-Анджелесе.

Существуют места, где есть возможность развить свои практические навыки. Почти при каждой киностудии есть нечто вроде небольших обществ (одно из известных мне — «Коллективное кино» в Нью-Йорке). В Сан-Франциско существует организация «Филм Артс Фаундейшн», имеющая необходимое оборудование и предоставляющая его отдельным независимым кинематографистам, не имеющим контракта с кинокомпанией либо

Игорь Алейников (1962 — 1994) — кинорежиссер. Родился в городе Грозном. Один из основателей движения «параллельное кино». Снял более двадцати короткометражных и полнометражных фильмов, часть из них совместно с братом Глебом. В 1986-м основал и возглавил самиздатовский журнал «СИНЕ Фантом», выходивший до 1992 года. Погиб в авиакатастрофе вместе с женой Верой.

Интервью у Стива Энкера (Steve Anker), составителя кинопрограмм в Синематеке Сан-Франциско, Игорь Алейников взял в мае 1990 года во время тура «параллельного кино» по городам США. Стив Энкер курировал эти кинопоказы в Синематеке и Ай Галлери (Eye Gallery). — *Прим. Глеба Алейникова.*

желающим повысить свой профессиональный уровень в практической плоскости.

Игорь Алейников. В России, в сущности, нет строгой границы между независимым и государственным кино, между независимым кино и кино «мейджоров». В США очень ощутима граница. Если, например, кто-то хочет быть независимым режиссером, как это решается в системе образования?

Стив Энкер. Как я уже говорил, многие программы нацелены на подготовку специалистов для киноиндустрии. Именно поэтому выпускники не питают симпатий к серьезной индивидуальной работе (такой, какой является экспериментальное кино) — система обучения отталкивает их от этого. Учебные заведения готовят кинематографистов в традиционной, классической манере. Программы в этих институтах не только не поощряют другие подходы к самовыражению, их просто запрещают. Что же касается программы подготовки в нашем институте или в Школе искусств в Бостоне, называющейся Массачусетским колледжем искусств, то здесь стараются избежать подготовки стандартных кинематографистов. К сожалению, личностные подходы к съемке кино все так же редки, как это было десять или двадцать лет назад.

Игорь Алейников. Что такое летняя школа?

Стив Энкер. Почти во всех учебных заведениях существуют так называемые летние программы, однако они не покрывают весь спектр курсов, предлагаемых институтом в течение года. Зачастую летние программы создаются для начинающих или для тех, кто не проходит обучение по полной программе и стремится ликвидировать разрыв.

Игорь Алейников. Все ли желающие учиться имеют такую возможность?

Стив Энкер. В начале 70-х я жил и преподавал в Бостоне в Массачусетском колледже искусств. Там, как и в некоторых других учебных заведениях штата (такие колледжи существуют практически в каждом штате), существуют программы продолжения образования, которые дают возможность получить степень либо стать специалистом в интересующей вас области, даже если вы давно вышли из студенческого возраста. Университет Беркли имеет большой спектр таких программ, есть они и в университете Сан-Франциско. Содержание программ меняется год от года. Поскольку кино считают чем-то узкоспециальным, чаще встречаются программы по подготовке фотоспециалистов, по обучению рисованию или скульптуре, нежели курс для операторов, сценаристов или режиссеров.

Игорь Алейников. Сколько практических работ должны выполнить студенты за время обучения?

Стив Энкер. Цифра меняется в зависимости от программы. Если программа более коммерческая, чем индивидуальная, студент будет стремиться сделать режиссерскую работу, чтобы использовать ее для привлечения к себе внимания с конечной целью найти работу. Если же программа более экспериментальная, подразумевается, что к моменту окончания колледжа студент должен сделать хотя бы одну большую работу. Но это условие не обязательное: можно сделать несколько короткометражных фильмов. Из-за дороговизны и недостатка финансовых средств многие фильмы так и остаются незаконченными, ведь студенты платят из своего кармана и за обучение, и за материалы. В частных колледжах образование чрезвычайно дорого. В колледже «Сан-Франциско Артист» плата за обучение составляет 10 тысяч в год. Таким образом, за четыре года — 40 тысяч. Прибавьте сюда стоимость съемки и монтажа фильмов, стоимость питания и плату за квартиру. Сумма огромна. Но и это не предел. Учебные заведения, принадлежащие государству, дешевле, но и здесь придется платить. В Сан-Франциско находится известная киношкола под названием «Сан-Франциско Стэйт». Программа здесь интересна тем, что включает в себя различные аспекты подготовки кинематографистов.

Игорь Алейников. Теперь о независимом кино. Что изменилось в нем с 60-х по 90-е годы?

Стив Энкер. Ситуация в независимом кино сильно изменилась с конца 60-х годов. Началось, наверное, с того, что сама идея экспериментального кино стала лучше известна среди художников кино и, в частности, появившихся уже тогда студентов-режиссеров. Таким образом, к 70-м появилась предпосылка к пониманию целей экспериментального кино. О пристрастии к нему публики или о его популярности говорить тогда не приходилось. К середине же 70-х лидерами направления были признаны Йонас Мекас — пионер экспериментального кино, а также Кубелка и Брэкидж. Люди, интересующиеся этим на-

правлением кинематографа, обращали внимание только на них, и как-то само собой сформировалось мнение о том, что новых интересных работ нет. Жизнь в США в целом стала носить более консервативный характер — приближалась эра Рейгана. Все это мало способствовало развитию нового в кино, и второе молодое поколение кинематографистов (я считаю первыми кинематографистов 50-х и 60-х) чувствовало эту скованность и получало меньше удовольствия, работая в условиях теперь уже ограниченной свободы. В конце концов отсутствие интереса к своим новым работам почувствовали и столпы нового направления. Интерес к фильмам Джекобса и Брэкиджа был сравнительно небольшим не только вообще в мире искусства, но и среди специалистов кино. Многие художники потеряли интерес к поиску, впали в депрессию. Кроме того, съемки кино снова подорожали. В конце 70-х годов фирма «Кодак» подняла цену на пленку. Я помню, как это произошло, — за ночь цена пленки подскочила на 20 процентов. Рост цен продолжался постоянно, и теперь пленки, наверное, стоят уже вдвое больше, чем пятнадцать лет назад. Частично это можно объяснить общим ростом цен на серебро, но основная цель повышения — получение большей прибыли. Фирма могла себе это позволить, так как полностью контролировала рынок.

Игорь Алейников. Ситуация прямо противоположная нашей. Нашим кинематографистам гораздо труднее снимать сегодня, нежели двадцать или тридцать лет назад... Скажите, как распространяются независимые фильмы в Америке?

Стив Энкер. В основном экспериментальные фильмы расходятся среди различных корпораций, объединяющих людей искусства. Из множества таких содружеств выделяются два. «Филм-мейкерс Кооперейшн», старейшее объединение в Нью-Йорке. Только недавно им удалось решить свои проблемы — корпорация была по уши в долгах. Входящие в нее художники очень традиционны. Они многие годы работали в старой манере и теперь изо всех сил стараются изменить метод и подход. В корпорацию входят несколько сотен режиссеров, и она считается одной из самых крупных в Штатах. Второй союз — «Кэньон Синема» в Сан-Франциско, созданный в 1965 году. Его дела идут гораздо лучше. За последние четыре-пять лет производительность повысилась в два раза. В союз входят около трехсот кинематографистов, большинство из которых — американцы, многие из Канады. Есть также представители Европы, Восточной Европы и даже Азии.

Игорь Алейников. Есть ли разница между кинообъединениями разных городов?

Стив Энкер. Разница между сообществами кинематографистов Нью-Йорка, Чикаго, Сан-Франциско и т.д. заключается в доле их участия, что в свою очередь зависит от истории развития независимого экспериментального кино в данном конкретном городе. Нью-Йорк, пожалуй, один из старейших центров. Определенные попытки снять экспериментальное кино были сделаны уже в 20-х и 30-х годах. Современные традиции были заложены Майей Дерен в начале 40-х годов в Голливуде. В Сан-Франциско это течение в кинематографе начало развиваться также довольно рано. В середине 40-х годов там экспериментальным кино занялись Сидни Питерсон и Гарри Смит, Кристофер Маклейн и другие. На сегодняшний день ситуация выглядит довольно печально — во многих городах кинематографисты вообще не работают в этой области. Чикаго и Лос-Анджелес сократили производство экспериментальных лент до минимума. Нью-Йорк, Сан-Франциско и в определенной степени Бостон все еще вносят значительный вклад в развитие этого вида кино. Беда, возможно, в том, что в США практически нет мест, где бы постоянно показывали классику параллельно с новыми работами. Такие показы изредка проходят в Нью-Йорке, в Чикаго и в Сан-Франциско. Молодой кинематографист стремится познакомиться с азами жанра. Едва ли сможет он увидеть фильмы Брэко Джиренго и даже Дерен. Существовала хорошая идея организовать циклический показ классики — серия фильмов должна появляться в прокате каждые несколько месяцев. Идея, однако, заглохла на корню.

Показ экспериментального кино более-менее постоянно происходит в двух-трех кинозалах Нью-Йорка и Сан-Франциско. Практически нигде вам больше не удастся его посмотреть.

Игорь Алейников. Есть ли что-то общее между независимым и государственным кинематографом? Или это совсем разные процессы?

Стив Энкер. Говоря «государственное», вы

имеете в виду коммерческое кино. В действительности существует три разновидности кино. Первая — чисто коммерческое кино, сюда входят ленты с бюджетом от 20 до 60 миллионов, а также рекламные клипы стоимостью до миллиона. Вторая разновидность почти целиком включает в себя государственное кинопроизводство — съемки доку-драмы и иногда недорогих фильмов для телевидения. Наиболее известная государственная компания — «Паблик Бродкэстинг Систем», имеющая филиалы во многих городах США (филиал в Сан-Франциско называется KQED). Таким образом, продукция госкинопроизводства значительно отличается от коммерческого кино, так как показывается чаще по телевидению, хотя по сути столь же консервативна. И наконец, андерграунд, экспериментальное кино. Производство таких фильмов — чистое самопожертвование, лишь изредка они финансируются какими-либо фондами или государственными организациями. Однако даже в этих случаях денег на завершение фильма не хватает.

Игорь Алейников. Что такое «Индепендент Фичер Прожект»?

Стив Энкер. Насколько мне известно, это организация, помогающая финансировать и, возможно, даже участвующая в съемках тематических фильмов, как правило, слабофинансируемых. Снимают они документальные и художественные ленты в традиционной манере. По сравнению с голливудской, продукция ИФП гораздо дешевле и значительно ниже качеством. Что же касается самих фильмов, то это 90-минутные ленты со стандартным строением сюжета и последовательным повествованием. Таким образом, ИФП поддерживает тех, кто готов снимать такие фильмы, но не имеет своих финансовых ресурсов.

Игорь Алейников. Есть ли принципиальное различие между европейским и американским независимым кино?

Стив Энкер. Я думаю, основное различие в том, что коммерческое кино в США в целом и продукция Голливуда, в частности, имеют общую эстетическую платформу. Продиктовано это четко сформулированными целями — рекламной и целью удовольствия от просмотра. Именно поэтому история развития кино в США не столь разнообразна, как в Европе. На мой взгляд, причина этого — более щедрое, по сравнению с европейским, финансирование. Как результат — больший контроль за тем, что делает съемочная группа, так как финансирующий желает получить прибыль с вложенного капитала. Именно поэтому, на мой взгляд, в Европе всегда было больше возможностей для эксперимента, больше свободы для необычных, эксцентричных кинематографистов. Это не значит, конечно, что в Америке не было гениальных режиссеров. Когда я говорю об эксперименте, я не имею в виду крайности. Режиссеры, снимающие менее традиционные ленты и обновляющие приемы экранного повествования (имею в виду экспериментальные картины, которые интересны широкому зрителю и могут быть показаны на больших экранах), всегда чувствовали бóльшую свободу в Европе, чем в Штатах. Едва ли примеры такого рода найдутся в истории кинематографа США. Исключениями можно считать Джона Кассаветеса или Штрогейма, которые действительно пытались раздвинуть границы кинематографа, повлиять на отношение публики к кино. Такие мастера, как Джон Форд, работали на публику, производя то, что от них ожидали.

Европа всегда имела больше возможностей для прорыва, для поиска новых путей выражения. Экспериментальный андерграунд США с 40-х по 60-е годы расценивался как антикультура. В глазах публики это был не поиск нового, а отрицание традиционного. Идея съемки фильма одиночкой по собственному замыслу еще сегодня считается экстравагантной. В те времена такие идеи считались революционными. Работа в таких сложных условиях подталкивала кинематографистов к выбору более жесткого эстетического языка. Эстетика голливудской продукции подконтрольна в том, что касается формы изложения. Режиссеры-одиночки желали оторваться от этой традиции, их подталкивал дух противоречия, желание пойти наперекор общепризнанным голливудским методам. Такими были Сноу, Джекобс, Смит, Бриер, начавший работать в 50-х годах. Примечательно, что на это время приходится несколько «революций» в искусстве — поэзия Гинзберга, движение битников. В целом произошло оживление в радикально настроенной среде искусства. Кино шло в авангарде, переставая быть средством пересказа историй и формирования определенного мнения о них.

1990

Публикация Глеба Алейникова

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Три main потока

КАНН-96

Утомленный солнцем юбилеев — то прошлогодним столетием кинематографа, то грядущим пятидесятилетием фестиваля — Канн-96 позволил себе то ли поскромничать, то ли пококетничать. Чудеса из чудес дирекция фестиваля обещает на следующий год. Например, вручение супернаграды — «Золотой пальмовой ветви всех пальмовых ветвей». Живущие ныне победители фестивалей — от Антониони до Лелуша, от Тарантино до Кустурицы — вручат ее, по общему вердикту, великому кинорежиссеру, никогда ранее не удостаивавшемуся главного каннского приза. Естественно, что журналистский тотализатор развернулся немедленно. Кто станет первым среди равных? Годар или Стэнли Кубрик? Бертолуччи или Бергман? Ведь ни один из этих бесспорно великих мастеров никогда не поднимался на сцену Дворца за золотой наградой. Хотя список, пожалуй, этими именами может и ограничиться.

Несмотря на неудачные годы, спорные или сиюминутные вердикты, Канн остается кинематографической столицей мира. Пусть даже, как английская королева, он царствует, но не правит, а реальный нерв мировой геокинополитики переходит в другие центры.

Итак, главное событие ожидается через год. А пока — как бы передышка. Набросок. Простой рабочий фестиваль.

Есть наброски и наброски. Набросок, сделанный Модильяни на краешке скатерти в «Ротонде» за кружку пива — тоже не «Похищение сабинянок», однако...

В предыдущие годы драматургия каннской программы была более или менее очевидна. Загвоздка была лишь в степени смелости и прозорливости жюри. На фоне достойных, но, на мой взгляд, вяловатых

программ «Криминальное чтиво» или «Андерграунд» не имели равных соперников. Один или два «дышавших им в затылок» фильма только подчеркивали ограниченность своеобразного «элитного клуба» внутри конкурсной программы. Многие же ее участники, казалось, должны были лишь зафиксировать внимание отборочной комиссии к тому или иному региону, уравновесить силы «архаистов» и «новаторов». В 1996 году в программе почти не было случайных, необязательных фильмов. Более того: из 28 фильмов официальной программы (22 конкурсных, 5 внеконкурсных плюс фильм-сюрприз) 23 отвечали еще и требованию «злободневности» — действие лишь пяти разворачивалось в более или менее отдаленные от нас времена. Канн небрежно поступился одним из неписаных правил последних лет: максимально представлять большой ретро-стиль, костюмный неоклассицизм — от «Фортепьяно» до «Безумия короля Георга», от «Прощай, моя наложница» до «Джефферсона в Париже», от «Благих намерений» до «Ангелов и насекомых». Эмиссары этого стиля в 1996 году (Чжан Имоу, Патрис Леконт, братья Тавиани) смотрелись, вопреки всякой логике, именно как маргиналы, не определяющие мейнстрима мирового кино. Даже если иные режиссеры сняли в этот раз свои не лучшие фильмы, один список их смотрелся как святцы модного, если угодно, постмодернистского кинематографа: канадец Дэвид Кроненберг, американцы братья Коэн и Спайк Ли, англичане Майк Ли, Стивен Фрирз и Дэнни Бойл, испанец Хулио Медем, французы Арно Деплешен и Жак Одиар, бельгиец Жако Ван Дормаэль, датчанин Ларс фон Триер, финн Аки Каурисмяки, румын Лучан Пинтилие, тайванец Хоу Сяосянь. Венчали этот иконостас последние работы прославленных ветеранов Роберта Олтмена, Бернардо Бертолуччи, Андре Тешине.

Легко себе представить, насколько сложно было жюри под председательством Копполы выбирать из нескольких бесспорных претендентов на главную награду. И если сначала решение киноарбитров оставляло привкус легкого недоумения, то по прошествии некоторого времени оно кажется достаточно взвешенным и мудрым. «Секреты и обманы» Майка Ли словно отыгрались за невезение современной британской школы — от Кена Лоуча до Стивена Фрирза, — мимо которой год

«Секреты и обманы»,
режиссер Майк Ли

за годом проходила «Золотая пальмовая ветвь». Здесь есть все, что принесло английскому кино заслуженную славу. Смачность реалистической фактуры: злоключения простых работяг, неудачников, мимо которых «большое кино» обычно проходит. Парадоксальность сюжетной завязки: у стареющей кокни неожиданно обнаруживается эмансипированная двадцатисемилетняя чернокожая (!) дочь. Призыв к терпимости и солидарности простых людей, которые всегда найдут общий язык, если им не мешать. Не приторная и не слезливая, а мужественная и честная доброта — хэппи энд ни в коем случае не раздражает. Справедливо считающаяся лучшей в мире

«Рассекая волны»,
режиссер Ларс фон Триер

актерская школа — Бренда Блетин увезла с фестиваля приз за лучшую женскую роль. И — первая из замеченных мной рифм с кинематографом пятидесятилетней давности: именно тогда вышедшая из документалистики английская школа звучала не как эхо, а как предчувствие итальянского неореализма.

Тем не менее на фестивале были и подлинные откровения. Откровения в высшем смысле слова, и пусть это утверждение не покажется дешевым пафосом. Ведь два лучших — для меня — конкурсных фильма мистичны: «Рассекая волны» Ларса фон Триера и «Земля» Хулио Медема. Картина «Рассекая волны» не похожа на предыдущие работы этого «анфан террибль» европейского кино — ни на стилизованный «черный» «Элемент преступления», ни на технически изощренную и ледяную по своей отстраненности «Европу», ни на евро-«Твин Пикс» — «Королевство». На следующее утро после премьеры все кинообозреватели в один голос повторяли: родился новый великий религиозный режиссер, наследник скандинавской традиции Бергмана и Дрейера. Притча о вере и неверии, о грехе и искуплении, рассказанная Триером, темна и неисчерпаема в своей глубине, извращенно жестока и просветлена, современна и по-библейски седа. Набожная и невинная, наивная и соблазнительная Бесс (Эмили Уотсон — едва ли не главное открытие этого фестиваля, богатого на новые и яркие женские лица) — выродок в живущем по пуританским канонам шотландском городке, где женщина в храме даже не имеет права открыть рот. Блаженная, беседующая напрямую с Богом и озвучивающая собственными устами его ответные увещевания: дескать, какая ты нетерпеливая, Бесс, ты думаешь, что ты одна со мной разговариваешь, что же ты обижаешься, когда не слышишь моего ответа немедленно. Способность к мистическому диалогу не делает из нее бесплотного ангела: она так стремится приобщиться к сексу (конечно же, освященному таинством брака), что отдается своему мужу Яну, лихому здоровяку с нефтяной платформы, прямо в туалете ресторана, где гуляет свадьба. Радостная и беспечная любовь заполняет их жизнь. Но в результате аварии на платформе Ян тяжело ранен и парализован пожизненно. А затем он высказывает странное желание. Пусть Бесс заведет себе любовника и расскажет Яну об их постельных судорогах. Пройдя через стыд и отвращение, Бесс превращается в современную сакральную проститутку, отдающуюся мужчинам бесплатно ради спасения Яна. Ее грехопадения неизменно спасают мужа от суицидных кризисов, выводят из комы. Ее отлучают от церкви, забрасывают камнями, изгоняют из родного дома. Ян снова на грани смерти, и Бесс отправляется в свой крестный путь, возвращается в своеобразную прихожую ада, на странный корабль, населенный садистами и наркоманами, откуда она однажды уже бежала в ужасе. Бесс погибает на корабле, а Ян — чудом вставший со смертного одра — похищает с друзьями ее тело и хоронит в Северном море. Последние кадры: в шотландском небе раскачиваются и гремят астральные колокола, славя мученичество святой проститутки и отвергая гордыню религиозных фанатиков, которые в своем ограниченном пуританстве даже не удосужились снабдить колоколами свой храм.

«Земля»,
режиссер Хулио Медем

Пластической убедительности Ларс фон Триер добился одним на удивление элементарным — в отличие от изощренности его предыдущих работ — приемом. Великий оператор Робби Мюллер снимает в 35-*мм* формате, но камерой с плеча. Отсюда — ощущение монументальности, но и подвижности, текучести окружающего мира. Естественности и спонтанности — при несомненной ювелирной сделанности — актерской игры. Почти репортаж, но репортаж о чуде.

«Грузовик»,
режиссер Стивен Фрирз

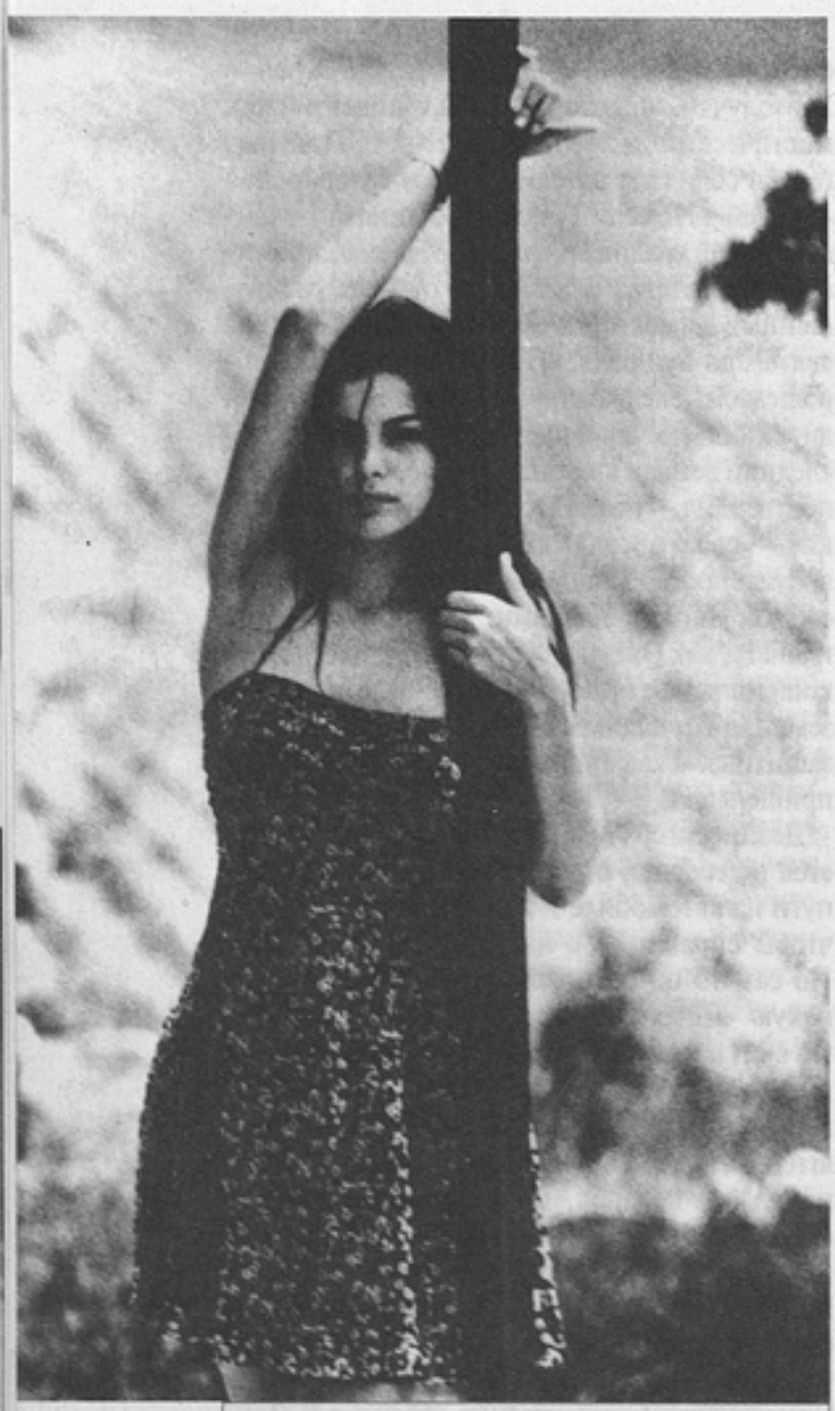
Премьера фильма сопровождалась забавным импровизированным хэппенингом. Триер — из тех многочисленных «киношников», которые, как Скорсезе, Моника Витти или Робер Оссейн, боятся самолетов. Он героически уселся за руль своей машины с намерением пересечь всю Европу, но на датско-немецкой границе «сломался» и в расстроенных чувствах вернулся домой. На финальных титрах его фильма девушка из фестивальной службы вынесла на сцену радиотелефон и объявила, что режиссер на проводе и желает услышать реакцию зала. Реакция была такова, что Триер, кажется, заплакал от счастья. Но, хотя фестивальная пресса единодушно пророчила фильму золото, ему пришлось удовольствоваться Большим призом жюри.

«Слишком поздно»,
режиссер Лучан Пинтилие

Обостренное ощущение природы (кстати, оно определяло и фильмы братьев Коэн и Бертолуччи, о которых речь пойдет ниже), мистический пафос и раздвоенность главных героев сближает датский фильм с испанской «Землей». Но если Триер приобщился к скандинавской традиции, фильм Медема напоминает о традиции испанской: от кича раскрашенных деревянных скульптур католических святых до Бунюэля. «Почвеннической» (в хорошем смысле слова) «Землей» пренебрегла и дирекция, поставившая фильм в роковой последний день, и критика. Тем не менее Медем подтвердил — после «Коров» и «Красной белки» — свою абсолютно оригинальную индивидуальность. Землю Андалузии он снимает сверхкрупными планами, как таинственную планету, как Океан из «Соляриса», насекомых кошениль, чье присутствие придает вину вкус земли, и борющихся с ними крестьян в белых защитных «скафандрах» — как инопланетных пришельцев.

Дезинсектор Анхель (то бишь Ангел) является в деревню, отстающую от города на час пути на автомобиле и на сотни световых лет, чтобы справиться с нашествием насекомых. Но сам-то он знает, что призван исполнить некую «миссию». Анхель красив и безумен. Он считает себя полуангелом, получеловеком, полуживым, полумертвым. Пораженных молнией и превратившихся в окаменелые трупы ягнят он возит в багажнике своего автомобиля и раздает в подарок, заблудшую овцу возлагает себе на плечи, повторяя каноническую иконографию Доброго Пастыря. За его спиной постоянно возникает видимый только ему астральный двойник, дающий то здравые, то смертельно опасные советы. Может быть, у него банальное раздвоение личности? Зритель до самого финала мучится от двусмысленности происходящего на экране: не снят ли фильм глазами безумца, навязывающего нам трансцендентное видение самых элементарных деталей деревенской жизни? Но, в отличие от «Отчаяния» Фасбиндера, где с каждой минутой ширился зазор между изображением и потоком сознания безумца, текст и контекст в фильме Медема складываются в убедительную реальность, сметающую всякие рационалистические трактовки.

Каждая из половинок Анхеля тянется к одной из двух встреченных им в деревне женщин — к скромной замужней Анхеле и к раз-



«Украденная красота»,
режиссер Бернардо Бертолуччи

битной, раскатывающей на мотоцикле и переспавшей со всей округой девятнадцатилетней красотке Мари. Мари пришла в «Землю» из легенды о женщине-эльфе, обитающей в суровом краю и любящей всех существ мужского пола, людей и животных. Сама ее пластика рифмуется с манерой Медема снимать землю и грозу: полнота жизни дышит смертельной опасностью. Недаром деревня верит, что именно Мари вызывает гром и молнии, поражающие то ягнят, то мужа Анхелы. Катарсис Медема непредсказуем и ироничен, в отличие от катарсиса Триера. Получив кирпичом по голове от цыганенка, Анхель изживает свою раздвоенность. Вернее, в «реальном» мире теперь два Анхеля. Один счастлив у семейного очага с Анхелой, другой катит в Америку с Мари.

Помимо всех вышеперечисленных черт, мир Медема и мир Триера роднит еще одна особенность. И у испанца, и у датчанина мистика находит свое непосредственное выражение через секс и — шире — через человеческое тело в его красоте и немощи, в экстазе и разложении. Прикованный к постели Ян, истерзанная садистами Бесс на носилках, обугленный, вцепившийся в руль трактора труп мужа Анхелы и рискованно танцующая с бильярдным кием Мари в кожаной безрукавке.

Телесность вообще стала одной из доминант Канна-96. Тело как глобальная метафора. Прошлогодние предсказания о возрождении темпераментного политического кинематографа (Кустурица, Лоуч, Кассовиц) не оправдались. Лучшее доказательство тому — фильм румына-диссидента Лучана Пинтилие «Слишком поздно», где социальная реальность отступает на двадцать пятый план перед убедительностью тела как текста. Голые, мощные, покрытые с ног до головы угольной пылью шахтеры из румынской глубинки — скорее, неведомые животные, чем люди. Они жрут неочищенные яйца, засовывая их в рот заскорузлыми, немытыми пальцами, или шутят друг над другом, подсовывая в мешочки с провизией живых крыс.

Периодически из забоя извлекают их изломанные, искромсанные шахтерскими топорами, обглоданные теми же крысами трупы. Страшная сила, что-то вроде «чужого» из космических фильмов ужасов бродит по штольням. Тщетны попытки следователя из столицы, незадачливого интеллигента, вознесенного к власти революцией 1989 года, найти имя преступника. Несущая смерть сила — материализовавшаяся ненависть доведенных до животного состояния шахтеров, которых власть периодически грузит в эшелоны и везет в Бухарест, чтобы проучить романтиков-студентов, протестующих против псевдодемократии бывших сподвижников Чаушеску. Топоры и кирки, которыми изувечены шахтеры в забоях, — те же самые, которыми они проламывали головы пикетчикам в Бухарестском университете. В недооцененном фильме Пинти-

лие есть истинно кафкианская сила. Сам следователь, с его тщетными попытками проникнуть в тайны шахты, напоминает Землемера, ищущего дорогу в Замок. В отличие от народолюбивых фильмов Майка Ли, Стивена Фрирза («Грузовик») и Аки Каурисмяки («Тучи исчезают»), румынская лента «простой народ» совсем не идеализирует. Очевидно, опыт либеральной интеллигенции на Западе и на Востоке в том, что касается отношений с «властью тьмы», слишком различен.

Совсем другая телесность царит в последнем фильме великого Бернардо Бертолуччи «Украденная красота»: телесность солнечная, юная, гедонистическая. Возвращения мэтра на родину из затянувшегося восточного вояжа ожидали все. Больше других — сами итальянцы, осведомленные о категорическом неприятии Бертолуччи насквозь коррумпированной итальянской жизни и ожидавшие проблемной политической драмы. И — разочаровались, поторопились обвинить режиссера в усталости и чрезмерном любовании своей новой музой, юной Лив Тайлер. Между тем она заслуживает искреннего восхищения не только красотой, но и бесспорным актерским талантом. Лив Тайлер — еще одно женское открытие Канна-96, наряду с Эмили Уотсон или Силке (Мари из фильма Хулио Медема). Бывшая манекенщица, замеченная в видеоклипе группы «Аэросмит» (она дочь музыканта этой группы Стива Тайлера) и нескольких фильмах, в том числе «Молчаливом падении» Брюса Бересфорда, имеет все шансы стать мировой звездой. Ее героиня, девятнадцатилетняя американка, приезжает после самоубийства матери, леворадикальной поэтессы, в Италию, в Тоскану, на поиски своего настоящего отца. И как только сходит с поезда — ритм фильма резко меняется. Вместо судорожного, дробного ритма первых кадров — аэродром, не забыть бы сумку, мешанина лиц и голосов, отправление поезда — долгие медленные планы по глинобитным домам, полянам, воде бассейна. Люси оказывается в месте, воплощающем для Бертолуччи невозможный земной рай: в своеобразной колонии стареющих шестидесятников — поэтов, художников, торговцев картинами. Они покинули суматошные Лондон и Нью-Йорк ради древней Тосканы, не отказываясь, впрочем, от некоторых благ современной цивилизации, вроде радиотелефонов. Фильм — гимн мудрому безделью, наслаждению жизнью и природой. Бдения под черным южным небом, совместные трапезы в саду, обильно орошаемые добрым вином, непременные самокрутки с марихуаной, бесконечно переходящие из рук в руки, болтовня обо всем и ни о чем, фрукты, скульптуры и солнце, солнце, солнце. Вся эта братия усердно дискутирует, с кем из имеющихся в наличии молодых людей Люси потеряет невинность. Поначалу возмущенная, да-

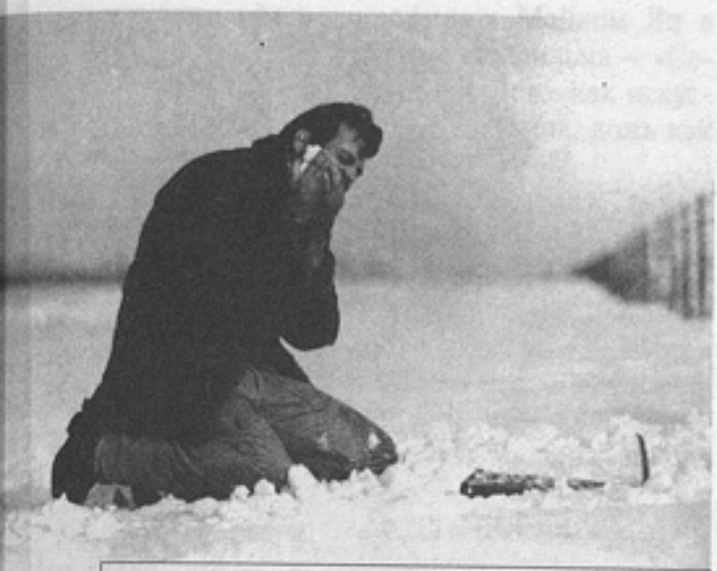
«Авария»,
режиссер Дэвид Кроненберг

же порывающаяся уехать домой, Люси постепенно примиряется с этим ленивым гедонизмом. Здесь действительно легко жить и легко умирать. В игре Джереми Айронса — смертельно больного драматурга — нет ни капли отчаяния. Трагизм так же солнечен в Тоскане, как и любовь. И так же солнечно и радостно Люси теряет, наконец, невинность. Теряет ее после феерического праздника в старом тосканском поместье, напомнившего о лучших эпизодах великого итальянского кинематографа от Феллини до Висконти.

Тело, как всегда, в центре фильма Дэвида Кроненберга «Авария», казавшегося курьезом фестивальной программы, но неожиданно для всех заслужившего Специальный приз «за смелость». Любители расшифровывать фестивальные интриги сразу же сделали вывод, что земляку пролоббировал входивший в состав жюри Атом Эгоян. Несколько лет назад Кроненберг уже сумел найти точный визуальный эквивалент, казалось бы, агрессивно некинематографичной прозе — «Голому завтраку» Берроуза. Теперь же он обратился к книге другого «проклятого» и «культового» автора, семидесятипятилетнего англичанина Джеймса Балларда, чья «Авария» увидела свет в 1973 году. Престарелый провокатор вполне доволен киновоплощением своих наваждений и противопоставляет Кроненберга презираемому им Тарантино, этому Уолту Диснею для недоразвитых янки. Комментарии и Балларда, и Кроненберга к этой «моральной сказке о новых отношениях человека с технологией» достаточно наивны и неубедительны. В строгом смысле слова, канадский режиссер вновь — после «Видеодрома» и «Мухи» — снял интеллектуальную порнографию и в прямом, и в переносном смысле слова. Извращенность и садистическая безысходность его мира не могла не вызвать у значительной части публики защитной реакции: истерический смех, вышучивание. Автор же этих строк относится к другой ее части, тщетно пытавшейся избавиться от морока кроненберговских фантазий, способных оказывать буквально физиологическое воздействие на чересчур восприимчивые натуры.

Скучающая молодая пара (муж по авторской иронии носит гордое имя Джеймс Баллард) пресытилась буржуазным вуайеризмом: детальные пересказы взаимных экстравагантных измен — на фюзеляже самолета, на съемочной площадке — не приносят более удовлетворения. Провидение подстраивает автокатастрофу, автомобиль супругов выносит на встречную полосу. Водитель столкнувшейся с ними машины погибает, его жена и Баллард тяжело ранены и встречаются в госпитальном коридоре. Минута истины: оргазм доступен только на грани смерти, в аварии, только увечье делает партнера привлекательным. Вагина похожа на открытую рану, а шрамы на женском теле — на небрежно зашитую вагину. Самой обаятельной и привлекательной оказывается героиня Розанны Аркетт. Ее навсегда изувеченные ноги заключены в уродливые металлические каркасы, что, конечно, создает определенные трудности при занятиях любовью в автомобиле. Зато и определенные преимущества — внутри этих конструкций удобно прятать сигареты с гашишем. Этот техно-наркотический бред действительно способен был бы лишь рассмешить, если бы не медлительная, сладострастная пластика исполнителей главных ролей, удивительно вписывающихся в мир Кроненберга и придающих ему чисто моторную убедительность: от Джеймса Спейдера и Холли Хантер до Элиаса Котеаса в роли зловещего Воэна. Воэн вовлекает героев в созданную им секту поклонников автомобильного секса. Сектанты по ночам, в безлюдных местах инсценируют, играя со смертью, знаменитые автокатастрофы, те, например, в которых погибли Джеймс Дин и Джейн Мэнсфилд. Готовятся к постановке по мотивам фильма Запрудера об убийстве Кен-

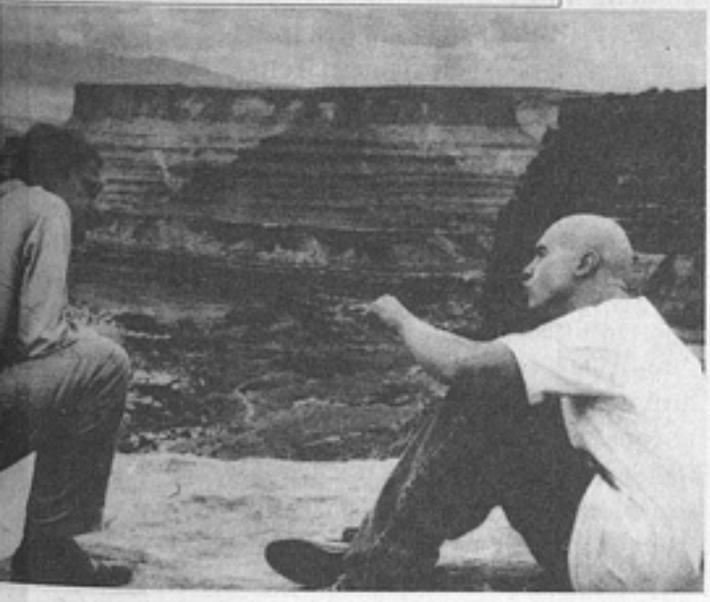
«День восьмой»,
режиссер Жако Ван Дормаэль



«Фарго»,
режиссер Джоэл Коэн

неди, которое они трактуют тоже как своеобразную аварию. Вечера коротают за просмотром на бесконечных стоп-кадрах видеозаписей катастроф. Эти сцены напрямую отсылают зрителей к сериографиям Энди Уорхола начала 60-х годов, впервые осмыслившим автокатастрофы как принципиально новый, постиндустриальный вид смерти. Отсылают и к инфантильным комплексам послевоенных американцев, для которых первый автомобиль был, прежде всего, символом сексуальной независимости и половой зрелости. Другое дело, что сексуальная природа автомобиля и автомобильной рекламы — общее место в исследованиях массовой культуры, и, повторяя его, Кроненберг утрачивает ту пугающую неоднозначность, которая таилась во взрывающихся головах сканнеров или брачных танцах человека-мухи. Герои фильма постепенно теряют еще имевшиеся в наличии индивидуальные черты, сливаясь в нерасчленимый телесный клубок. Переспав друг с другом во всех возможных гетеро- и гомосексуальных комбинациях, они — в большинстве своем — погибают. Финальный же кадр действительно мог претендовать на звание самого смешного кадра конкурсной программы. Не сумев угробить жену при столкновении двух автомобилей на автостраде, Баллард ласкает ее, полуобнаженную и распластанную во рву, и утешает: не грусти, детка, в следующий раз обязательно получится.

«Идущий за солнцем»,
режиссер Майкл Чимино



По-настоящему же неприятно было смотреть фильм бельгийца Жако Ван Дормаэля «День восьмой» (приз за лучшую мужскую роль разделили Даниель Отей и Паскаль Дюкенн). Не в том беда, что автор знаменитого «Тото-героя» эксплуатирует навязшую в зубах сюжетную схему «яппи в стране чудес». Преуспевающий менеджер в минуту душевного кризиса — в богатом доме неуютно, работа превратила в бездушную машину, детские игрушки напоминают о жене, которая бросила и детей забрала, — открывает для себя простые истины и радости жизни благодаря случайной встрече с дауном. Не в том беда, что фильм слащав, а грезы дауна — его сюсюканье с покойной мамочкой и дуэт с набриолиненным певцом-«латинос» Луисом Мариано — напоминают рекламную паузу на ОРТ типа «я все время писаю». Беда в том, что Ван Дормаэль взял на роль дауна настоящего инвалида, «монгола», как говорят во Франции. А это действительно беда и с моральной, и с художественной точки зрения. Понятно, что для реального Дюкенна участие в спектаклях театра-студии, где играют дауны и где Ван Дормаэль его и нашел, — сильное средство социализации и психотерапии. Но участие в фестивальном фильме — нечто совершенно другое. Режиссер вспоминает, что в детстве родители одергивали его, когда он засматривался на улице на встреченных даунов, объясняя это тем, что больным неприятно повышенное внимание. Позже, столкнувшись с практикой этого театра душевнобольных, он убедился в обратном: эти люди жаждут общения. Все правильно, но, выставляя своего героя на публичное обозрение, выводя его в свет, Ван

Дормаэль и сам становится, и зрителей ставит в положение вуайеров, испытывающих болезненный интерес к талантливому, героическому, но безнадежно патологическому персонажу. С художественной же точки зрения использование Дюкенна так же сомнительно. Известно, что имитация на экране гораздо убедительнее реальности. Сыгранная смерть трагичнее зафиксированной на пленку. Дастин Хофман в роли «человека дождя» — трогательнее и достовернее Паскаля Дюкенна в роли самого себя. К тому же Ван Дормаэль разукрасил финал фильма явным плагиатом из «Человека-слона» Дэвида Линча, первого и самого мудрого из фильмов на тему «иного». «Слон» мечтал выспаться на спине, зная, что это грозит ему неминуемой смертью, страдающий аллергией Харри — наесться шоколадных конфет. Решив, что кашу маслом не испортишь, Ван Дормаэль сначала назидательно продемонстрировал нам вызванный поглощением шоколада приступ, из которого дауна выводит случайно оказавшийся рядом врач, а потом дал возможность «насладиться» зрелищем его падения с крыши небоскреба в коматозном состоянии. А внизу его, конечно, поджидают мамочка и Луис Мариано.

Достойным завершением бесчеловечного проекта «Дня восьмого» было вручение наград Отею и Дюкенну. Указывая на вносящих на сцену призы сестер Аркетт, французская звезда пошутила: «Видишь, Харри, у нас теперь по невесте». Инвалид, весь фильм страдающий от сексуальной фрустрации, облапил сестер и отпускать их явно не собирался.

«День восьмой» столкнулся в конкурсе с еще одним фильмом, восходящим к «Человеку дождя» и эксплуатирующим мифологию «иного», — «Идущим за солнцем» (или «Охотником за солнцем») нарушившего шестилетнее молчание Майкла Чимино. Есть что-то трагическое в том, как увенчанный «Оскаром» чемпион коммерческих катастроф, могильщик «Юнайтед Артистс» методично, холодно, без всякой внутренней убежденности, почти с отвращением рассказывает совершенно стереотипную, разбавленную дешевой философией «нью эйдж» историю. Если Чимино иронизирует, то чересчур тонко.

Майкл (экс-«прирожденный убийца» Вуди Харрелсон) — преуспевающий врач-онколог (дом, ребенок-ангелочек, жена-блондинка), но воин в душе. Блю (молодой и талантливый Джон Седа) — шестнадцатилетний убийца, обреченный через несколько дней умереть от рака мозга. Блю берет Майкла в заложники. Тут как-то забывается, что мальчик — подонок и нелюдь. Главным оказывается то, что он индеец. Владеет истиной. Майкл в эту истину немедленно уверовал и, разрушая карьеру и жизнь, сметая все на своем пути, повез убийцу на Красную гору в Колорадо, где на высоте четырех тысяч метров над уровнем моря плещется волшебное озеро, исцеляющее смертельные недуги, и живет мудрый старый колдун. И — довез. Колдун простер к Блю руки, в небо взмыл орел, а врач с чувством исполненного долга пошел сдаваться в ФБР. Бедная политическая корректность! Необходимая и справедливая, она — благодаря неловким интерпретаторам — слишком уязвима. Ее ощутимый урок я получил как раз на просмотре фильма Чимино. Стоило мне пройтись по поводу «маленького, но гордого» племени навахо, как я получил два ощутимых тычка, справа и слева, от литовского и болгарского коллег, с которыми мы дружно потешались над фильмом: дескать, поосторожнее с «маленькими, но гордыми».

«Очень скромный герой», режиссер Жак Одиар

Вторая после телесности смысловая доминанта Канна-96 — тема,

сформулированная Майком Ли в самом названии его фильма — «Секреты и обманы». Ложь как искусство, ложь как спасение, ложь как ловушка.

О лжи — новый фильм братьев Коэн «Фарго». После шумливой и безвкусной комедии «И.о. Хадсакера» братья вернулись к тому, с чего начинали, — к «черной», ледяной фактуре своего первого фильма «Просто кровь». Как знак повторения пройденного — приглашение на главную роль не снимавшейся у них с 1987 года Фрэнсис Мак-Дорманд. Запутавшийся в финансовых аферах торговец автомобилями Джерри, чьи оттопыренные уши напоминают Микки Мауса, нанимает двух головорезов для похищения собственной жены. Ее отец, скряга-миллионер, должен раскошелиться на миллионный выкуп, из которого исполнителям достанутся лишь крохи. Но топорно сработанный план покушения идет вразнос, поскольку, в соответствии с тарантиновскими канонами, нанятые жулики оказываются психопатологическими убийцами. В соответствии с теми же канонами, одного из них играет незаменимый Стив Бушеми, которого свидетели в один голос описывают как «очень странного парня». Действительно, актерская палитра Бушеми в последнее время, мягко говоря, небогата. Преступление «не оплачивается». Все обманывают друг друга, почти все убивают и умирают. Символ тщеты любых усилий — истекающий кровью герой Бушеми, закапывающий чемоданчик с миллионом в снежной пустыне, где он никогда не сумеет, если останется в живых, его найти.

«Тучи исчезают»,
режиссер Аки Каурисмяки

Но фильм и с формальной, и с моральной точки зрения гораздо богаче, чем просто энная жанровая вариация. Черноту помыслов провинциальных авантюристов оттеняет стерильная белизна снега, укутавшего американскую глубинку, что твою Сибирь. Говорят, что самые страшные вирусы рождаются именно в стерильной атмосфере операционных. Так и здесь: зло чувствует себя привольно и мутирует в неведомые «каменным джунглям» Чикаго патологические формы. Да и добро здесь какое-то странное. Беременная женщина-шериф, идущая по следу убийц, не может совершать резких движений из-за своего огромного живота, но и все остальные мирные обыватели двигаются, как заводные куклы из «Диснейленда». И непрерывно жрут. Даже над изрешеченными пулями телами полицейские, переборов тошноту, мечтают о чашечке горячего кофе. А символ провинциального уюта — огромная синеглазая фигура «Пола Баньяна, который убил Голубого Быка», — появляется на экране как дурное видение из ночного кошмара.

Настоящий гимн лжи спел Жак Одиар в своем втором фильме «Очень скромный герой». Пятьдесят лет назад главный приз I Каннского фестиваля получила квазидокументальная драма Рене Клемана «Битва на рельсах», утверждавшая официальную военную мифологию Франции как страны, где все, от мала до велика, сопротивлялись нацистским оккупантам. С тех пор эта мифология — и не в последнюю очередь благодаря кинематографу — поблекла. Нечистая совесть Франции, которая была готова и прислуживать врагу, и доносить, и убивать, обнаружила себя на страницах документальных исследований, в «Лакомбе Люсьене» Луи Маля. Тем не менее, фильм Одиара, посвященный Сопротивлению, вызвал всплеск возмущения в одних газетах Франции, презрительное молчание — в других. На режиссера посыпались обвинения в моральной двусмысленности, в покушении на честь покойного Франсуа Миттерана.

Юный Альбер Деус (замечательная актерская работа Матье Кассовица) обретает половую зрелость во французской глубинке времен оккупации. Героем он обязан стать хотя бы для того, чтобы загладить семейный позор. Оживший портрет отца — бравого солдата — клянется, что пал на поле чести; а не умер от цирроза печени, но от призрака так разит перегаром, что зрители зажимают нос. Робкий и начисто лишенный воображения коммивояжер Деус только завороженно следит, как его смелые и тупые сверстники эффектно закидывают за спину винтовки, прикончив очередного гестаповца. Слава Богу, что в его родной дыре никто не читает книг. Иначе он не смог бы покорить сердце местной красавицы (Сандрин Киберлен) переписанными набело из найденной на чердаке книженции страницами, которые она зачитывает как плод собственного творчества ее воздыхателя. Как любой нормальный книжный ребенок, он должен покорить Париж, но д'Артаньяну было гораздо легче, чем Деусу. Вступить в ряды королевских мушкетеров — пустяк по сравнению с попыткой стать героем уже закончившегося Сопротивления. Подсмотренный жест, подслушанное боевое прозвище, вычитанная в ветеранской газете история смелого покушения, россказни авантюриста и диверсанта Капитана — все это не просто откладывается в памяти Альбера, но становится частью его самого. Главное же его оружие — взмах ресниц скромного, знающего себе цену настоящего Героя. Тут фильм начинает напоминать «Зелига» Вуди Аллена — такая же мозаичность псевдодокументальных свидетельств людей, знавших Деуса, такое же житие святого Хамелеона. Постепенно настоящие герои начинают узнавать Деуса: как же, как же, поворотись-ка, сынку, помним тебя в Лондоне в штабе «Свободной Франции», да мы же вместе с парашютом прыгали... Наконец, заслуги Деуса признает и государство, наряжает его в полковничий мундир и отправляет в Германию уполномоченным французского СМЕРШа — фильтровать военнопленных. Это звездный час Хамелеона: ни один беглый нацист не может скрыться от него, поскольку этот гениальный лжец разоблачает любую ложь. Жертвам можно только посочувствовать — справедливость определяется талантом обманывать и мимикрировать. Нервы Деуса не выдерживают, когда, войдя в роль, он расстреливает без суда скитающихся по лесам жалких, голодных и оборванных французских эсэсовцев из дивизии «Шарлемань» (им в свое время посвятил свой знаменитый документальный фильм Макс Офюльс). Но государство не принимает его покаяния, ограничиваясь тюремным заключением за двоеженство. Финальные псевдоинтервью «влиятельных политиков» пунктирно намечают дальнейшую карьеру Деуса: советник президентов, «серый кардинал» деколонизации Африки, агент то ли ЦРУ, то ли КГБ, близкий

«Воры»,
режиссер Андре Тешине

к Миттерану человек. Тут-то и кроется причина возмущения некоторых французских журналистов. Ведь в предвоенной и военной биографии покойного лидера социалистов слишком много неясностей. Сами создатели фильма открещиваются от политических аналогий, признавая, впрочем, что в основе рассказанной истории — биография подлинного человека, погибшего в автомобильной катастрофе в 1958 году.

Вообще моральное здоровье французской нации — под большим вопросом. Эли Шураки представил в Берлине «Лжецов», Матье Кассовиц снимает «Убийц», а Андре Тешине участвовал в каннском конкурсе «Ворами». Впрочем, этот фильм мог бы называться так же, как фильм Шураки. Его сценарная структура — что непривычно для обычно внятного Тешине — так же дробна, запутана и ахронологична, как и чувства героев, «воров» и «полицейских». Его мораль беспросветно черна: неприменимость к реальной жизни абстрактных категорий: «любовь», «истина», «гражданский долг». Повседневная ложь, преступные компромиссы, моральная коррумпированность, крах иллюзий. Иван (Дидье Безас) наследует от ушедшего на покой отца бизнес — угон дорогих автомобилей. Его брат Алекс (Даниель Отей) в знак протеста становится полицейским, но на семью не покушается и — более того — поддерживает связь на грани садо-мазо с любовницей Ивана (молодая актриса Лоранс Кот — еще одна женская сенсация фестиваля). Она же, в свою очередь, влюблена — и взаимно — в свою преподавательницу философии (Катрин Денёв в неожиданно откровенной лесбийской сцене). Иван погибает, но бизнес продолжает его молодая вдова на пару с обаятельным начинающим гангстером Джимми. Вне контекста фильма его финал мог бы показаться идиллическим: Джимми обучает десятилетнего сына Ивана карточным фокусам, а тот забавляется в цветущих полях с пистолетом отца. На самом же деле, он ужасен. Дети, всегда бережно хранимые французским кино от грязи жизни, всегда воплощающие надежду, здесь оказались изначально, чуть ли не с колыбели коррумпированными — иллюзиями власти и грубой силы.

Итак, в каннской программе 1996 года слились три потока, возможно, воплощающие репертуар мирового кино на некое ближайшее время. Реалистическая, преисполненная добрых чувств, хотя и жестко саркастическая, драма из жизни «простых людей». Мощная мистическая линия, осваивающая человеческое тело как медиатор между высшими и низшими сферами. «Черная», пессимистическая критика современного мира как царства лжи. Фестиваль, сумевший убедительно развернуть сразу несколько актуальных тенденций, уже достоин войти в историю. А если его организаторы еще и уверяют, что это лишь набросок на будущее...

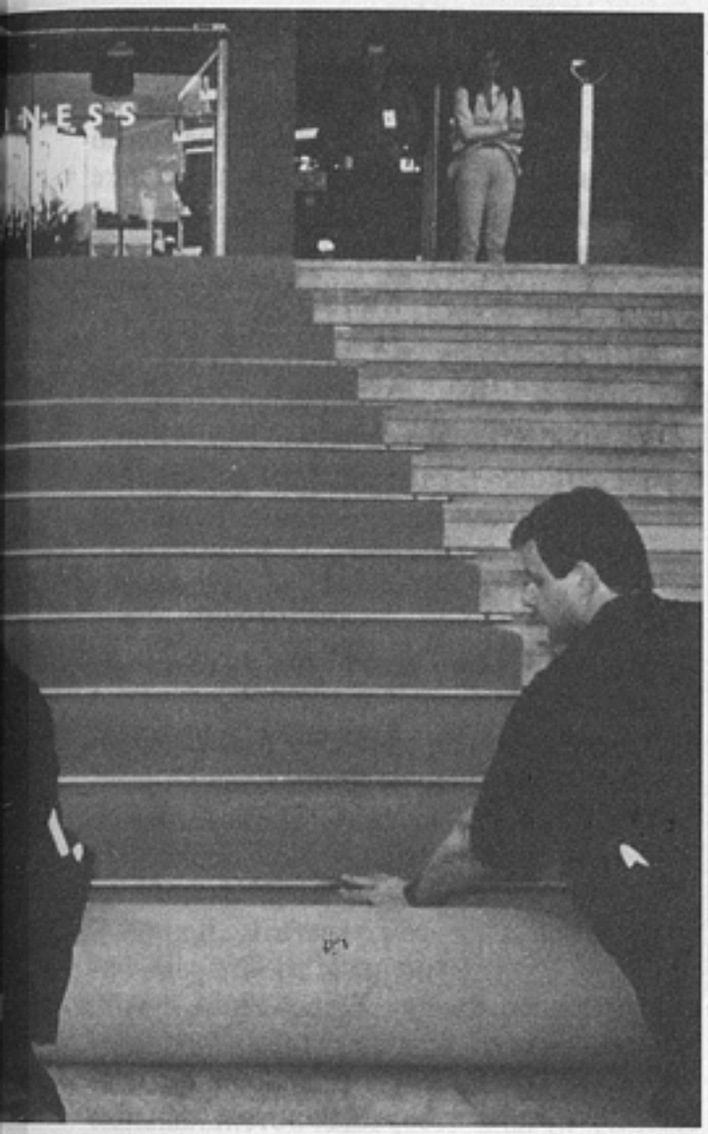
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Канн–96:

Европа, Европа...

Среди многих скрытых смысловых пружин каннской кинопостановки есть одна, которая почти автоматически повторяется ежегодно и придает фестивалю энергетический накал в сущности вечной драмы — подспудное противостояние двух великих кинематографий: голливудской и неголливудской. Причем во внеоскаровскую ойкумену входят и американские независимые. К их числу с некоторыми оговорками следует отнести и те несколько картин, которые в этот раз представляли США, — «Фарго» каннских постояльцев братьев Коэн, камерный и вторичный «Идущий за солнцем» («Охотник за солнцем») Майкла Чимино и даже показанное в день закрытия «Заигрывание с несчастьем» Дэвида О. Рассела.

На других фестивальных колоссах — Берлинском и Венецианском киносмотрах — продукции с настоящим бюджетом (средняя стоимость производства одного голливудского детища преодолела планку в 30 милли-



онов долларов плюс 17 миллионов, которые тратятся на рекламу, продвижение и собственно прокат фильма) несравнимо больше. То ли американцы в этот раз не дали на премьеру в Канне свои хиты, поскольку май не значимый для них в экономическом смысле предлетний месяц (фильмы придерживаются для мощного осеннего выброса в мировой прокат после Венецианского фестиваля). То ли Жиль Жакоб, демиург главного мирового кинофорума, строил свою программу в этом году таким образом, чтобы продемонстрировать: «Обратите внимание: и вне Лос-Анджелеса еще снимается настоящее кино».

Тем не менее эта проблема многие годы переживается киносообществом очень болезненно. Французским режиссерам перед последним Каннским фестивалем был задан вопрос: «Является ли американское кино огромным злым волком, пожирающим наших маленьких Красных Шапочек?» И большинство вместе с Клодом Шабролем ответили: «Да». Мишель Сьета, обозреватель журнала «Позитиф», писал: «Падение Берлинской стены послужило окончательному и тотальному проникновению американского кино повсюду, включая рынок России и стран Восточной Европы. В Китае на каждом углу можно увидеть плакаты со Шварценеггером, женившимся на местной звезде Гон Ли».

Видимо, именно поэтому не случайно столь призрачное присутствие в этот раз в Канне кинематографа, контролирующего 72 процента мирового экранного времени. После того как на перекроенной, со смещенным масштабом кинокарте остались лишь США, глобальное панъевропейское пространство и мощные азиатские «резервации», Жакоб своей селекцией 1996 года словно хотел доказать, что некогда гордившиеся собственной неповторимостью кинематографии еще не растворились. Еще продолжают обладать тем, что принято называть «национальной идентичностью». Она-то, судя по списку официальных программ, и стала в этом году самым значимым критерием при отборе картин, вручении наград, соблюдении норм фестивального поведения, учитывающего подвижные нюансы пресловутой политкорректности. Не случайно Жакоб многие годы в юности зани-

мался изготовлением весов для Палаты мер и весов. Каннский размах как раз и создается идеальными условиями проведения досконально выверенной, всегда концептуальной фестивальной политики в атмосфере дотошно сконструированной праздничной феерии.

Эта политика имела целью испытать на прочность самый главный голливудский козырь — апелляцию к космополитичному, лишенному национальной ориентации зрителю, реагирующему больше на взрывы, удары в челюсть и спецэффекты. Ведь Голливуд 90-х — большой бизнес, где кино только самое блестящее дитя непрерывно расширяющихся сетей мультимедиа. Скорсезе говорит по этому поводу: «У меня создалось впечатление, что все меньше и меньше делается фильмов, которые рискуют именно потому, что все больше и больше в них вкладывается денег». Нельзя же назвать риском показанный в «Особом взгляде» и не получивший признания критики режиссерский дебют блистательного Аль Пачино «В поисках Ричарда».

Все наиболее примечательные картины Канна-96 несли на себе печать чрезвычайно нюансированного и непременно национально окрашенного ви́дения мира. Это касается не только абсолютных лидеров (фильмов «Секреты и обманы» Майка Ли и «Рассекая волны» Ларса фон Триера), но и желто-красной, полной витальных сил «Земли» Хулио Медема, заторможенной в своих изысканных психологических постройках картины «Тучи исчезают» финна Аки Каурисмяки, в адекватно воплощающем французскую ментальность «Очень скромном герое» Жака Одиара или как всегда тяжеловесной работе «Слишком поздно» румына Лучана Пинтилие. И это не говоря о программе «Особый взгляд»: здесь достаточно просто упомянуть имена Гринуэя и Ассаяса, Ромера и Занусси, Таннера и Шарунаса Бартаса.

Демонстрация возможностей европейской сборной — это заранее придуманный, настоящий спектакль со своим прологом и кульминацией, подмостками, премьерами, вторым составом, разными типами зрителей. С явными и закулисными интригами. Политическое искусство Жиля Жакоба как раз и состоит в его умении мизансценировать силы для битвы самых лучших (другие сюда не попадают), демонстрировать жизнеспособность любого кино, которое волею судеб оказалось в волшебной шкатулке каннской программы. Разве не об этом свидетельствует эстетическое возвышение нашего «Кавказского пленника»? Кассовые картины здесь беспрепятственно атрибутируются по лекалам общезначимого художественного качества, а в авторских угадывается взыскуемый зрителями-профессионалами потенциал. И американцы выбирались именно те, в ком ощутим так называемый европейски ориентированный тип киномышления.

Во Франции о публике говорят во множественном числе, то есть о разных ее типах, группах и категориях. А для Голливуда существует зритель — единый и недифференцированный. Накануне Канна Дэвид Ансен, кинокритик «Ньюсуик», резюмировал: «Американские фильмы большого бюджета не делаются больше для американцев. Их цель: понравиться всем, ухватить, спрограммировать воздух времени. И все это ради навязчивой идеи успеха». Естественно, сугубо экономического. Для некоторых производителей США Канн — это чересчур художественно: печать, позорящая потенциальные прибыли.

В кинематографической Мекке на Лазурном берегу все демонстративно, намеренно наоборот. Всеми доступными средствами здесь камуфлируется впечатление, что за официальными программами, за грандиозной панорамой талантов стоит политическое и экономическое ристалище крупнейших прокатных фирм за рынки сбыта, за телевизионное, а следовательно, за рекламное время. Именно на эту виртуозную мистификацию фестивальных функций Канна и тратятся миллионы долларов ежегодного бюджета. Французский рационализм и французская жовиальность, поддерживая друг друга, как раз и обеспечивают масштабность, знаменитую атмосферу (дающую возможность людям кино, по словам самого Жакоба, «подзарядиться», «приобрести кураж»), рождающую ощущение «как в кино» почти в прямом смысле слова.

ЖИЛЬ ЖАКОБ

Итоги

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИЕЛЬ ЭЙМАНН

У Жиля Жакоба сдержанный юмор, строгие манеры. Он мастер аккуратных высказываний, эвфемизм — его кредо. Бесконечная скромность поведения, неброская элегантность скрывают его всепожирающую страсть, непраздную и удовлетворенную. Это страсть к кино. Человек, который не может заснуть, не посмотрев — ежевечерне — несколько кадров из какого-нибудь фильма Любича, без всякого сомнения, в высшей степени разборчив. Автор фундаментального труда (написанного вместе с Клодом де Живре), посвященного переписке Франсуа Трюффо, из года в год на крутой лестнице Дворца фестивалей в Канне он принимает звезд, приехавших со всего мира.

Беспристрастная улыбка, церемонное целование ручек — и Жиль Жакоб становится тем, кто он есть: беспокойным и щедрым хозяином, великим охотником и одновременно посланником, игроком, поставившим на талант и играющим не на деньги, а на славу. Других.

Даниель Эйманн. Помните ли вы первый фильм, который вам довелось увидеть?

Жиль Жакоб. Первым всплывает в памяти «Тревога в Средиземном море» с Пьером Френе — мне было лет шесть. Он меня потряс, в нем было нечто корнелевское, хотя Корнеля я не знал. Френе играл капитана подводной лодки и должен был стрелять по кораблю, где находилась его возлюбленная. Пока я дрожал, следя за морскими подвигами и любовными приключениями героя, моя гувернантка прогуливалась с солдатом. Это было время «странной войны».

Даниель Эйманн. А в вашей семье были страстные поклонники кино?

Жиль Жакоб. Нет. Но сам я во время войны часто ходил в кино. Мой отец был в плену. А мы с матерью бежали в Виши — забавное место для укрытия! — потом скрывались в Дордони, потом в Ницце. Городе, словно предназначенном для кино, — в нем было не меньше сорока кинозалов. В Cinéac на авеню Республика, где показывали множество запрещенных американских фильмов, можно было, например, по средам, в определенное время, на один билет, то есть за 50 сантимов, отсидеть два сеанса. Пока немцы не оккупировали так называемую свободную зону и гестапо нас не поймало, вынудив бежать в Гренобль, где меня прятали в семинарии, жизнь в Ницце, оккупированной итальянцами, была, в общем, спокойной. Мы жили в небольшой гостинице. Там было совсем немного по-

стояльцев: несколько французских академиков, вроде Ажальбера, чья жена, входя в ресторан, приветствовала всех на фашистский манер — чтобы понравиться итальянским офицерам, которые вовсе этого не требовали. Благословенный период: мы ходили в лицей, смотрели фильмы...

После войны и перерыва в моем увлечении кино — перерыва, вызванного перенасыщением, — я возвратился к нему навсегда. У меня была карточка университетского киноклуба, карточка в Objectif 49, я посещал синематеку на авеню Мессин и сидел там в переполненном зале на полу перед самым экраном. Кроме того, я часто ходил в Studio Parnass. После просмотра зрителям обычно задавали вопросы, и я всегда тянул руку, чтобы ответить, зарабатывая таким образом билеты с местами. Трюффо и Тавернье любили прихвастнуть, что тоже именно так раздобывали места, но я-то действительно их выигрывал! А еще я победил в телеигре Пьера Бельмара «Голова и ноги». Лоран Фабиус охотно рассказывает, что был призером этой игры в разделе «ноги» — он хорошо взбирался на лошадь. Я же стал лауреатом «со стороны головы» — благодаря любви к кино!

К тому же я продолжал учиться, у меня были амбиции стать профессиональным писателем. Я занимался филологией вместе с Клодом Шабролем, он уже тогда был уморительным персонажем. На последнем курсе у нас возникла идея создать журнальчик по кино, и мы вместе с Жаком Балланом, тогдашним президентом L'UNEF, сделали Raccord. Я был редактором, скромно выверяющим напечатанные на ротаторе листочки. Трюффо дал нам статью о Ренуаре американского периода, моя первая работа тоже была о Ренуаре, о «Правилах игры». Откуда взялись деньги? От моих родителей! Рассчитывать на читателей особенно не приходилось, хотя мы очень гордились своими подписчиками, число которых доходило до ста восемнадцати.

Когда этот журнал приказал долго жить, я отправился в La Revue du Cinéma (будущие Cahiers du cinéma). Я осмелился на этот шаг, потому что регулярно играл в теннис с Жаком Дониоль-Валькрозом... И попросил аккредитационную карточку прессы. Я только что женился, и мы с моей молодой женой решили пересечь Америку на поезде за два с половиной месяца. Почему бы не совместить свадебное путешествие с репортажами об американском кино? Я взял интервью у Джозефа фон Штернберга, который тогда жил в доме для престарелых. Глядя на этого человека, переживающего забвение и жадно ловящего последние лучи солнца, я думал о его шедеврах: «Голубом ангеле», «Красной императрице». Он напоминал мне Джозефа Коттена, Лиланда из «Гражданина Кейна», за которым присматривают сиделки, а он вымаливает у них «a big cigar».

Возвратившись в Париж, я помчался в Cahiers..., но талантливый, изысканный Дониоль-Валькроз встретил меня весьма холодно. Я еще пару раз зашел — тот же прием. Осознав, что во мне не нуждаются, я, безумно расстроенный, решил удалиться и даже перестать заниматься кино.

Я стал работать на небольшом предприятии моего отца, имеющем отношение к Палате мер и весов. Дела шли хорошо, и это продолжалось десять лет. И вдруг я заболел: мне стало просто-напросто скучно, у меня началось что-то вроде нервной депрессии! Но как вернуться в кино, избежав унизительных ощущений, когда стучишься в закрытую дверь? Тогда я решил написать книгу, назвав ее и просто, и амбициозно: «Современное кино». Книжка появилась в Лионе, у Бернара Шардера, одного из основателей журнала Positif и будущего директора люмьеровского института.

Пьер Бийар, главный редактор Cinéma-63, стал для меня в тот момент, а потом и на годы ниспосланным чудом, благодетелем. Со своим загадочным видом, вечным брюзжанием, он заказывал мне статьи, потом свел с Nouvelles Littéraires, а позже позвал в L'Express.

Итак, я — критик, что, возможно, мне — изготовителю весов — было предопределено судьбой. Я долго вел двойную жизнь: днем — работа на производстве, вечером — кино. Канн был еще далеко, хотя... Я отдал в Positif рассказ, в котором преждевременно фантазировал на тему о том, как я, ни-

кому не известный Жиль Жакоб, приезжаю в Канн, сближаюсь с Чарли Чаплином, Марлен Дитрих, обедаю с Бастером Китоном.

Наконец я в L'Express, где становлюсь чемпионом по коротким заметкам, эдаким принцем броского критического жанра. Но в такой специализации я не победил Пьера Ажама из Nouvel Observateur, маэстро сжатого письма. Это ему принадлежит высказывание: «Ждали самого худшего, а это еще хуже». Вскоре у меня произошла ссора с Жан-Жаком Серван-Шрейбером по поводу моего резкого высказывания в теленовостях о фильме «История О» — очень скверном, но разрекламированном на обложке и имевшем благосклонный отзыв в еженедельнике... Пришлось покинуть L'Express — я сделал это с огромным сожалением.

На следующий день у меня раздаются два звонка. Сначала Клод Пердриэль предлагает работу в только что созданной газете Le Matin de Paris, потом звонят с Каннского фестиваля. Я выбрал Канн. Президентом тогда был Робер Фавр-Лебре, генеральным директором — Морис Бесси. Только спустя какое-то время я понял, что меня позвали для того, чтобы отвлечь внимание членов попечительского совета, требовавших ухода Бесси. Идея состояла в привлечении помощников, не имеющих никакого веса, с тем чтобы вскоре от них избавиться, укрепив таким образом позицию Бесси.

Я был не заместителем генерального директора, а всего лишь его помощником — этот нюанс очень важен, к тому же меня взяли на полставки и на неопределенный срок. Затем мой контракт был возобновлен, и я стал заместителем генерального директора. Это означало, что если в один прекрасный день место генерального директора освободится, «почему бы не вам его занять?». В попечительском совете так и было принято: Мишеля Ги сменила Франсуаза Жиру, а ее — Мишель д'Орнано. И вот однажды в Довиле, в раздевалке — я играл в теннис с Клодом Лелушем — я увидел д'Орнано (он был мэром Довиля), который спросил: «Думаете, что уже готовы?» Я ответил: «Не знаю, готов ли, но — готовлюсь». Через восемь дней я стал генеральным директором Каннского фестиваля. Это было в 1978 году.

Даниель Эйманн. С чего вы начали, придя на этот пост?

Жиль Жакоб. Я сразу же понял, что фестиваль должен управляться, как пакетбот, а не как «Формула-1», что необходимы реформы — во избежание резких заносов с главной дороги. Я сделал акцент на молодое кино, придумав «Золотую камеру», приз за дебют. Уже существовали некоторые параллельные программы, созданные Морисом Бесси, такие как «Образ времени», «Прошедшее время». Я их перегруппировал под одним названием, которое заимствовал у Элюара: «Особый взгляд». Название, впрочем, ужасное, по-английски «A Certain Look» ни о чем не говорит...

Но эта программа, даже со своим никудышным названием, прижилась. Ведь некоторые страны предлагают интересные, но порой слишком необычные или же утонченные фильмы, которые не годятся для конкурса, но должны быть тем не менее представлены. На международном фестивале самым главным словом является слово «международный». Теперь это кажется очевидным. Но тогда это было не совсем ясно.

Надо вспомнить первые годы. Фестивалю помешали появиться на свет в 1939-м, потом он пытался возродиться в 1946-м. Вы не можете себе представить, ни каким он был тогда хрупким, ни какой была ситуация в стране после войны. Не было ничего, и прежде всего — денег, на все требовались талоны. В Канне проходили конкурсы элегантных автомобилей с непременными дамочками, позировавшими на их фоне, демонстрировались шубки из собачьего меха. Приезжали человек триста-четыреста, люди из окрестного общества, окружение Кокто...

Что же касается кино, то его было больше чем достаточно. Ведь фестиваль преследовал и дипломатические цели, к тому же он был разукрашен бесконечными скандалами: демонстративные отъезды делегаций, внезапные отмены каких-то фильмов. Сегодня все это представляешь с трудом, но в то время некоторые страны-участницы не были озабочены художественным достоин-

ством присылаемых картин. В период «холодной войны» и деколонизации в кино, как и повсюду, о своих правах заявляли пропаганда и контрпропаганда.

Надо отдать должное Роберу Фавр-Лебре, который с невероятной гибкостью собрал свой административный совет. Он опирался то на профессионалов, то на чиновников, интриговал, натравливал их друг на друга и сумел сделать Каннский фестиваль тем, чем он в конце концов стал. Но надо было дождаться 1972 года, когда произошло чрезвычайное событие: фестиваль отныне сам производил селекцию фильмов; он осмелился сам оценивать реальное состояние мирового кино. Следовательно, появилась возможность исключать некоторые страны из соревнования в том случае, если их фильмы были не на должном уровне. Так возникла необходимость в «Особом взгляде», допускающем к участию дополнительное количество картин.

В 70-е Канн переживал громадный подъем: увеличились субсидии, развивался кинорынок, началось строительство нового дворца, получившегося, к сожалению, не таким, каким мы хотели его видеть. Разве не нужна была смелость для того, чтобы погрузить людей не в светлые залы, а во тьму, словно в погреб? Но постепенно к этому как-то приспособились, привыкли. Дворец справедливо назвали «бункером», но это прозвище звучит теперь почти любовно.

Даниель Эйманн. Как вы оцениваете посещаемость фестиваля?

Жиль Жакоб. Мы на грани апоплексического удара. И спасаемся единственным ограничительным маневром: вместительностью отелей, рассчитанных на десять тысяч мест. Даже если там станут размещать больше двух людей в каждый одноместный номер, что вполне может быть в Канне, мы далеко не уедем. Потому что Канн дорожит не количеством людей (хотя экономическая выгода для города и всего округа огромна), но смыслом, миссией, функцией фестиваля. А смысл надо не только сохранять, но и расширять, хотя с каждым годом делать это все труднее. В великую эпоху авторского кино, для простоты скажем, в эпоху Феллини — Бунюэля — Бергмана, режиссерам было что сказать, но делали они это восхитительно, гениально, не утрачивая идею зрительского удовольствия и не побуждая ее к отмене. А сегодня это свойство, мне кажется, имеет тенденцию к исчезновению. Теперь все чаще и чаще противопоставляют авторский кинематограф, про который говорят, что он скучный, коммерческому, имеющему репутацию глупого. А я бы предпочел, чтобы авторские фильмы были дурацкими, а коммерческие — умными! В Канне должно быть авторское кино для широкой публики. Говоря это, я присваиваю цитату из Престона Стёрджеса: «Надо делать народное умное кино».

Самое трудное — это иметь слух, способность предчувствовать, предвосхищать имена и фильмы. Лучше было бы в свое время показать здесь «На последнем дыхании», чем те фильмы Годара 80-х, которые я выбирал потому, что режиссер никогда прежде не был в Канне. Я беру на себя ответственность от имени своих предшественников за все ошибки, за все упущения. И за собственные, конечно, тоже!

Для того чтобы участвовать (пусть даже в ничтожно малых дозах) в этом не утратившем радость празднике, фестиваль вот уже несколько лет является продюсером, финансируя с помощью спонсоров и меценатов специальные программы, посвященные, например, Трюффо, Бунюэлю, Симоне Синьоре. Я думаю, что фестиваль должен располагать финансовыми ресурсами, которые позволили бы ему ввести нашу визитную карточку для некоторых фильмов — с тем чтобы мы их заранее страховали специально для Канна. Тогда фестиваль сможет доказать, что мировое кино по-прежнему живо. Надо готовить фестивальщиков, надо создавать среду, которая помогла бы каждому почувствовать: здесь возродилась эпоха синефилов. Мы не забываем, что кино, а не только фестиваль, постарело на пятьдесят лет. Сегодня стать синефилом гораздо труднее, чем раньше, — уже нет свободного времени, чтобы все смотреть...

Ушло и то время, когда фестиваль мог довольствоваться только демонстрацией фильмов, пусть и хороших. Теперь надо

предпринимать еще кое-что. На это мы с президентом Пьером Вио и тратим свои усилия вот уже в течение десяти лет. Такое «душевное дополнение» состоит в создании обстановки, атмосферы для зрителей. Результаты весьма убедительны. В прошлом году были сняты четыре «Прелюдии» в честь столетия кино: четырехминутные отрывки из фильмов на заданную тему. Зрители, смотревшие «Прелюдии» перед конкурсным фильмом, находились как бы в наилучших из возможных условий. Это их, что называется, подогревало.

Такие же намерения побуждают нас продумывать и вечер открытия. Привезти великих, приготовить сюрпризы, воодушевить публику сердечными флюидами, дать ей ощутить причастность к цеху, к профессии. В годовщину смерти Трюффо вывести в полной тишине всех его актеров на сцену. Воздать почести семье Чаплина, собрав всех его детей и внуков, срежиссировать выход самого старшего — Шарля Ванеля с самой младшей — Шарлоттой Генсбур, предложить Ванессе Паради исполнить песню из фильма «Жюль и Джим» для Жанны Моро.

Даниель Эйманн. Какие моменты в истории фестиваля были для вас самыми прекрасными или самыми грустными?

Жиль Жакоб. Один из самых выдающихся вечеров состоялся на фестивале в 1979 году, на второй год моего пребывания в должности директора, когда мне посчастливилось показать в конкурсе по крайней мере десять фильмов, вошедших в историю кино: «Манхэттен», «Апокалипсис сегодня», «Жестяной барабан», «Репетиция оркестра» Феллини, «Пробка» Коменчини, «Дьявол» Хьюстона. На том вечере, о котором идет речь, показали «Манхэттен» Вуди Аллена, впервые фильм этого режиссера прибыл на фестиваль. Зато ни он, ни его актеры не приехали. Когда после просмотра зажегся свет, зал взорвался аплодисментами. Переполненный зал, аплодирующий в течение семи минут перед опущенным занавесом, — это впечатляет.

В том же году у меня произошла ужасная история с фильмом «Апокалипсис сегодня»: сорок километров пленки, режиссер сходит с ума, так как не может закончить монтаж, невероятное превышение бюджета, компания рискует прогореть, и я — со своим обещанием Копполе показать фильм в Канне. Я посмотрел многочасовой несмонтированный материал — это был монстр, но монстр восхитительный... Идет время, дело не движется, и наконец, я получаю коротенькое известие от Копполы о том, что он передумал и не приедет. Я пытаюсь связаться с ним по телефону — никто не отвечает, или занято, или нас не соединяют, даже разница во времени против меня. Я раздобываю номер его личного телефона, звоню в два часа ночи и говорю за неимением аргументов очень убедительно: «Фрэнсис, вы не можете со мной так поступить». Он отвечает, что вся вина лежит на мне, что это я не хочу его фильм. Не доверяя своему английскому, я решил, что не понял. «Да, — продолжает Коппола, — мне передали, что вы отказались взять «Апокалипсис» в конкурс». Я возражаю, объясняю, что United Artists, не предупредив его, соглашается дать мне фильм только для внеконкурсного показа. Это недоразумение удалось исправить. «Апокалипсис сегодня» в Канне, в конкурсной программе. Он получает «Золотую пальмовую ветвь» (вместе с «Жестяным барабаном» Фолькера Шлёндорфа). Сильнейший эмоциональный момент.

Даниель Эйманн. Существует ли какой-нибудь фильм, действительно спасенный Каннским фестивалем?

Жиль Жакоб. О да! «Новый кинотеатр «Парадизо» Джузеппе Торнаторе. У фильма была премьера в Италии. Полный провал. Его перемонтировали и снова показали. Провал еще более сокрушительный. Я смотрю фильм, признаю его качество, его виртуозность в передаче ностальгических чувств, но нахожу, что он слишком длинный, что его надо сократить чуть ли не на полчаса. Торнаторе соглашается на сокращения. Сделав их, он упразднил роль французской актрисы Брижит Фосе, которая осталась в титрах, но исчезла с экрана... Показывают «Кинотеатр «Парадизо» в новой версии — колоссальный успех, приз жюри. Чуть позже он получает «Оскар» за лучший

иноязычный фильм. И наконец, в третий раз — уже с триумфом — фильм выходит на экраны Италии. Мы спасли фильм, карьеру, если не жизнь, Джузеппе Торнаторе. И он об этом не забывает.

Даниель Эйманн. Вы сами были критиком, а страдаете ли вы сегодня от критики?

Жиль Жакоб. Да, каждый раз, когда какой-нибудь фильм низвергается по причинам, как мне кажется, неразумным, я мучаюсь так, словно речь идет о моем ребенке. Я ведь не единственный отборщик, меня окружают синефилы, люди разного возраста и вкусов, — все они мне помогают. Следуя их советам, я порой отбираю фильмы, которые мне не нравятся. Критики не могут (как и я сам) любить все — тогда они перестанут быть критиками. И если я порой улыбаюсь, читая талантливые жестокие слова, то это улыбка сквозь слезы. Когда Франческо Рози увидел, что его фильм «Хроника объявленной смерти» назвали «Хроникой объявленного дерьма»[1], ему понадобилось три года, чтобы оправиться от удара. Я предпочитаю, чтобы критиковали фестиваль, а не фильмы, — по крайней мере, некоторые из них. Прежде всего те, которые я считаю тонкими, те, которые режиссеры или продюсеры мечтают увидеть в конкурсе и за которые я себя чувствую в какой-то степени ответственным.

В 50-е, 60-е, 70-е годы критика имела больший вес и еще большего заслуживала. Клод Мориак, Андре Базен, Жан-Луи Бари, Мишель Курно считали своим долгом знать, понимать и любить кино. Я нашел у Андре Базена один текст, который мог бы прояснить статус журналистов в Канне. Прочту его вам: «Когда смотришь так много фильмов, их эстетические особенности становятся более внятными, чем когда отдаешься порционному и упорядоченному просмотру. Смотря фильмы в таком ритме и в таком количестве, критик очень быстро перестает чувствовать почву под ногами и лишается своих привычных представлений, связей. Безжалостный и неутомимый, как комиссар полиции, экран задает ему поочередно жестокие, неожиданные или коварные вопросы. Так происходит довольно долго, но потом наступает момент, когда его сознание перестает быть вместилищем только лишь кинематографических образов. Это вторичное психологическое состояние автоматически не придает ему ни гениальности, ни культуры, ни просто ума, но освобождает от обычных возбудителей глупости. Я хочу сказать, что внекинематографическое влияние бессознательно преломляется и в его повседневных занятиях, и в его суждениях. Безумная усталость и прогрессирующая под воздействием шоковых эстетических или идеологических референций забывчивость возвращают критику интеллектуальную непритязательность и первородное чувство удовольствия». Андре Базен, 1952 год. Какая позиция и какая самокритика!

Даниель Эйманн. «Эстетические или идеологические референции...» Можно ли сказать, что Канн всегда выражал дух времени?

Жиль Жакоб. Между тем моментом, когда Роберт Митчем в 50-х схватил голую грудь старлетки Симоны Сильва на пляже отеля «Карлтон» — бедняжка покончила с собой в следующем году из-за скандала, — и недавним показом «Основного инстинкта» многое изменилось в смысле нравов. Противозачаточные средства, легализация абортов, СПИД — все это есть в кино, и все это поэтому присутствует в Канне. Кино — призма общества, а Канн — двойная призма, то есть отражение этого отражения. Иногда кино удаются блестящие трагические прозрения, как было в фильмах Карне, Ренуара в 1936-м, ведь в 1937-м уже знали, что будет война...

Даниель Эйманн. Как вы думаете, можно ли говорить о прогрессе в кино за последние тридцать лет?

Жиль Жакоб. Нет, я бы сказал, что произошла нивелировка, эволюция в сторону общего знаменателя. Я вижу в этом злосчастное влияние телевидения, поскольку теперь бóльшая часть фильмов задумывается,

[1] Во французском языке слова «смерть» (la mort) и «дерьмо» (le merde) по своему звучанию похожи. — *Прим. переводчика.*

пишется, финансируется и снимается для телевидения. Меньше персонажей, сокращенный словарный запас, усеченная кинематографическая грамматика... Но поскольку всегда есть талантливые люди, настоящие авторы, которые пробиваются то тут, то там, эта реальность, возможно, не всегда становится очевидной. Не будет преувеличением, если я скажу и о глобальном понижении энергии — для молодого и даже для немолодого режиссера стало так трудно поставить фильм, продать его людям, которые даже сценариев не читают, что прежде всего надо быть гениальным коммерсантом для того, чтобы запустить проект. Режиссеры, становясь коммивояжерами по продаже своего таланта, быстро выдыхаются.

Даниель Эйманн. Канн камуфлирует такую ситуацию?

Жиль Жакоб. И как! В Канне в принципе (включая ошибки) снимаются только «пенки», показывается только качественное кино. Сопровождающая его эйфория благотворна. И не потому, что это эталон мирового художественного уровня, а потому, что люди, приезжающие на фестиваль — продюсеры, прокатчики, сценаристы, актеры, — как бы подзаряжают свои аккумуляторы, приобретают кураж. Главная задача фестиваля, наряду с открытием новых имен и фильмов, и состоит в такой ежегодной встрече, на которую стремятся, которую покидают, говоря себе: игра стоила свеч.

Даниель Эйманн. В будущем году фестиваль отпразднует свое пятидесятилетие. Можете ли вы в канун этого события подвести итоги?

Жиль Жакоб. Каннский фестиваль был первооткрывателем, ускорявшим, обновлявшим карьеры, он выступал в роли свата, был возбудителем успеха или провала, спасителем кинокомпаний или авторов, благодетелем или коварным искусителем, он был наблюдателем, часовым на передовом посту, высматривающим приближающиеся стили, моду, жанры и людей. Фестиваль обладал чутьем, распознавая таланты еще до их полного расцвета (Нанни Моретти, Джейн Кэмпион) или с первого же момента появления их фильмов (Ларс фон Триер, Павел Лунгин, братья Коэн, Квентин Тарантино). Фестиваль заполучил, пусть и с запозданием, тех режиссеров, которых он «пропустил» (Годар, Куросава, Фуллер, Уайлдер, Хоу Сяосянь), он помог прославиться некоторым дебютантам и подарил им лет десять, которые ушли бы у них на путь к славе...

Он открыл или приветствовал такие школы, как free cinema, cinema novo, а также швейцарское, квебекское, немецкое (за исключением Фасбиндера) кино, фильмы, рожденные Пражской весной, поколение американских синефилов (Скорсезе, Коппола, Спилберг, Лукас), австралийское, филиппинское кино, китайское кино режиссеров «пятого поколения», русское кино эпохи гласности и, конечно, тех, кто никуда не вписывался, не подходил ни под какие типологии.

Фестиваль, начиная с 1975 года, боролся с политической цензурой, показывая «Сталкера» или «Андрея Рублева», «Человека из мрамора» или «Человека из железа», фильмы Йылмаза Гюнея. Устраивая коллоквиумы на тему «Кино и свобода», фестиваль давал слово тем, кому затыкали рот на родине.

Канн, кроме того, всегда реагировал на переломные исторические события, на техническую революцию (рождение фестиваля приходится на эпоху рождения цвета в кино, и такое совпадение не может быть случайным), он отслеживал художественные, синефильские, социологические тенденции. Он видел взлет авторского кино, рождение «новой волны», закат жанрового кино, расцвет спецэффектов, возвращение эпохи, когда чувства вновь получили на экране гражданские права; он стал свидетелем телевизионного бума.

Фестиваль вызывал слезы, смех, мысли, возмущение. Он пугал. Разочаровывал. Нравился. Он жил.

La Nouvelle Revue Française
1996, Mai, N 520

Перевод с французского
Зары Абдуллаевой

ЕКАТЕРИНА ИСТОМИНА

Границы «Мариенбада»

«В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ»
(L'ANNÉEC DERNIÈRE À MARIENBAD)
АВТОР СЦЕНАРИЯ Ален Роб-Грийе
РЕЖИССЕР Ален Рене
ОПЕРАТОР Сашa Верни
ХУДОЖНИК Ж.Сонье
АКТЕРЫ Дельфин Сейриг,
Джорджио Альбертази,
Сашa Пятьев
Франция
1961

Фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», снятый в 1961 году, давно стал классикой авангарда, но до сих пор продолжает существенно влиять на нынешний кинопроцесс и наиболее сильно на творчество Питера Гринуэя, который в одном из интервью сказал: «В прошлом году в Мариенбаде» по-прежнему основополагающий для меня фильм».

Питер Гринуэй достаточно долгое время проработал монтажером в документальном кино и считает этот период особенно важным для себя. Почти неживая, но тем не менее вполне документальная (собственно авангардистская) ментальность у Рене, акцентируемая длинными, почти бесконечными наездами камеры из-за угла, поворотами, внезапными ракурсами, заретушированная почти карнавальной черно-белой поэтичностью и словесно-музыкальным ритмом, у Гринуэя превратилась в линейный калейдо-

скоп «отсылок к...» и собственно живописных полотен, сопровождаемый тем же, что и у Рене, построением операторского «взгляда». Постмодернистская «документальность» Гринуэя есть несбиваемый ритм «полотен», четкая, построенная по законам его собственной игры, перетасовка живописных пространств и плоскостей. Это игровая документальность, расширенная и усложненная, вышедшая из границ «Мариенбада».

«Неживая документальность» — главное, что соединяет Рене и Гринуэя. Прием, во многом осуществляемый одним и тем же для обоих режиссеров оператором Саша Верни. Укус «неживой документальности» ядовит, потому что — несмотря на видимую миролюбивость и простоту — почти не поддается классификации. Можно составить миллион энциклопедий, словарей, справочников, азбук, сделать тысячи пленок и фотографий, придумать миллиард «правдивых» прошлогодних историй — поймать реальность и логику происходившего (или происходящего) в их зеркала невозможно. И невозможность этой, зримо как бы вполне воплощенной, попытки, беспомощность памяти — воистину экзистенциальная проблема и для Рене, и для Гринуэя. Выход из этой проблемы — установление правил игры. Гринуэй прибегает к игре как к открытому шифру, основному щиту постмодернизма. Рене придает игре более магическое значение, окутывая ее оттенком таинственной потусторонней «неразгаданности». Получение информации (или обладание ею) в обоих случаях не ведет к установлению и фиксации смысла. Смысл бежит и заметает свои следы. Искус страсти «установить», «узнать», «вспомнить» оборачивается феерией либо живописи ушедших эпох, либо документальным негативом «прошлого года» в Мариенбаде.

«Следующая игра начинается так. Каждый играющий должен стать там-то и сделать то-то...». Эти слова мальчика Смата из «Отсчета утопленников» Гринуэя очень напоминают начало монологов господина X из фильма Алена Рене: «Вы стояли там-то и делали то-то, на вас было такое-то платье и такие-то туфли, это было в прошлом году там-то, а может быть, в Мариенбаде». У Питера Гринуэя игра не дает сбоя, так как он проецирует ее в будущее. Ален Рене, усложняя ситуацию, раскручивает ее на границе баланса прошлого и настоящего. Прошлое погибает, а настоящему вот-вот предстоит это сделать. Ослабление акцента «гибели» у Гринуэя всегда вуалируется перенасыщенным визуальным рядом меняющихся «красот», в то время как у Рене «красота» и игра полностью обнажены: отель и парк голы. Чистоту «Мариенбада» Гринуэй искусственно заполнил экспонатами собст-

венных энциклопедий. Классическую обнаженность Рене постмодернист Гринуэй пышно обставил знаковой игрой в предметы классики. Классицизм француза превратился в барокко англичанина.

Тени и иллюзии «неживой документальности» у Рене предстают как бы «в полдень». Черное и белое подчеркивают друг друга: в парке, в бесконечных коридорах отеля, в расчерченных шахматными клетками уходящих в пустоту стен. Играющие пытаются кружить вокруг иллюзий, границы «Мариенбада» им неведомы, потому-то они слепо заключены в них. Играющие еще не научены горьким опытом обманчивой «хитрости» игры. Господину М (возможно, что это муж госпожи Y, Mari) кажется, что игрой он может зацепить нечто большее, чем выигрыш, и тем самым «превзойти». Бесконечные проигрыши господина X в сущности ничто, это лишь своеобразный способ удаления и приближения. Его проигрыш недалек от тотальной привычки «играть вообще» у Гринуэя, когда не важен результат игры, главное, что ты играл.

Привычка «играть вообще» появится позже, чем фильм «В прошлом году в Мариенбаде». Истощенность тем и сюжетов приведет к обыгрыванию и варьированию прошлого. «Играть вообще», просто так — та сладкая (?) зависимость (а затем и норма), в которую попадут не только крупные художники, но и все, кто более или менее научится это делать. Массовая «клиповая» культура по большей своей части построена на «игре вообще», вне зависимости от текста, смысла музыки, под которую делается клип (особенно это касается психоделической и техно-музыки). Не случайно здесь и недавнее обыгрывание моды, стиля жизни, музыки 60 — 70-х годов. Игра становится массовым распорядком жизни искусства, привычкой. Границы этой игры, словно блуждающие огни, в хаосе перемещаются. Классическое «черно-белое» приобрело свойства замысловатого коллажа. Чистота графики утрачена. Процветает буйство красок. У эстета конца века Питера Гринуэя Караваджо сменяется Рубенсом, а тот, в свою очередь, Маньяско. Черно-белый «полдень» теней и иллюзий «В прошлом году...» остался в том самом «прошлом году», то есть в «нигде».

В ситуации «нигде» очень просто обжиться и перемещаться. Пространства перемежаются, смешиваются будто сами собой. У Рене парк и его план чередуются как виртуальные спиритические плоскости, существующие как сейчас, так и «в прошлом веке» (цитата из фильма). Время — таинственная субстанция, демонстрирующая графические «отпечатки» прошлого и магически запутывающая моменты настоящего. Стык плоскостей — своего рода магический круг, бесконечно мигрирующий, в котором и путешествуют герои, пытающиеся что-то вспомнить. У Гринуэя вспоминать уже ничего не надо, онтологически это бесполезно, нужно лишь двигаться по плоскости, которую тебе предложили. Суть процесса — необыкновенное, калейдоскопическое путешествие, в котором «память», как аппендицит, вроде бы и есть, а зачем это нужно — неизвестно, вырежут, и ничего не изменится.

Атрофирование «памяти» за «границами Мариенбада» — следствие окончательной невозможности поймать реальность и ее логику в зеркала бесчисленных фактов и информационных знаков. Мужественно подсчитывай, коллекционируй, вычисляй, фиксируй, зарисовывай, прикрепляй ярлыки, дели на квадраты — тем не менее установить, например, убийцу («Контракт рисовальщика») невозможно. Амнезия наступала постепенно, уже у Рене госпожа Y не может вспомнить, что происходило в «прошлом году». Неоперативность ее памяти, потеря документальности пересекается, с одной стороны, с таинственной одноформатностью времени, а с другой — с уже возможным, потенциальным игровым моментом воссоздания «новых» отеля, парка, плана парка — одним словом, какой-то «новой» реальности. Иное дело, что госпожа Y слишком инертна для того, чтобы начертить все это заново. Слишком инертна и малоопытна, чтобы стать «творцом». Ей

недостает теоретического щита. Персонажи Гринуэя, подкованные постмодернистскими постулатами, смело берутся за написание «нового» текста (впрямую этим занят шекспировский Просперо из фильма «Книги Просперо», косвенно — многочисленные другие персонажи).

Мощь фильма «В прошлом году в Мариенбаде» заключается прежде всего в его необыкновенном «предвосхищении» будущих культурных событий. Не в случайном талантливом предсказании, а в точно рассчитанном обозначении «границ» этих событий и их визуальной демонстрации. Ален Рене породил своего рода новый концептуальный (в суперувеличительное стекло) «взгляд», позволяющий засечь и показать (насколько это возможно) таинственные процессы истощения и исчезновения фактов в мире, этими же фактами наполненном. Выход из магических «границ Мариенбада» один — самозабвенное, наркотическое кружение в вседозволяющем ритме игры. Игры без результата и не ради него. Игры для ловкого обмана, для красивого утешения, из безысходности что-либо «установить». Сделанное Рене стало генетической основой для английского киноавангардиста. Питер Гринуэй (в соответствии с подоспевшей к тому времени теоретической подкладкой постмодернизма) прихотливо возвел на «границах Мариенбада» свои барочные стены.

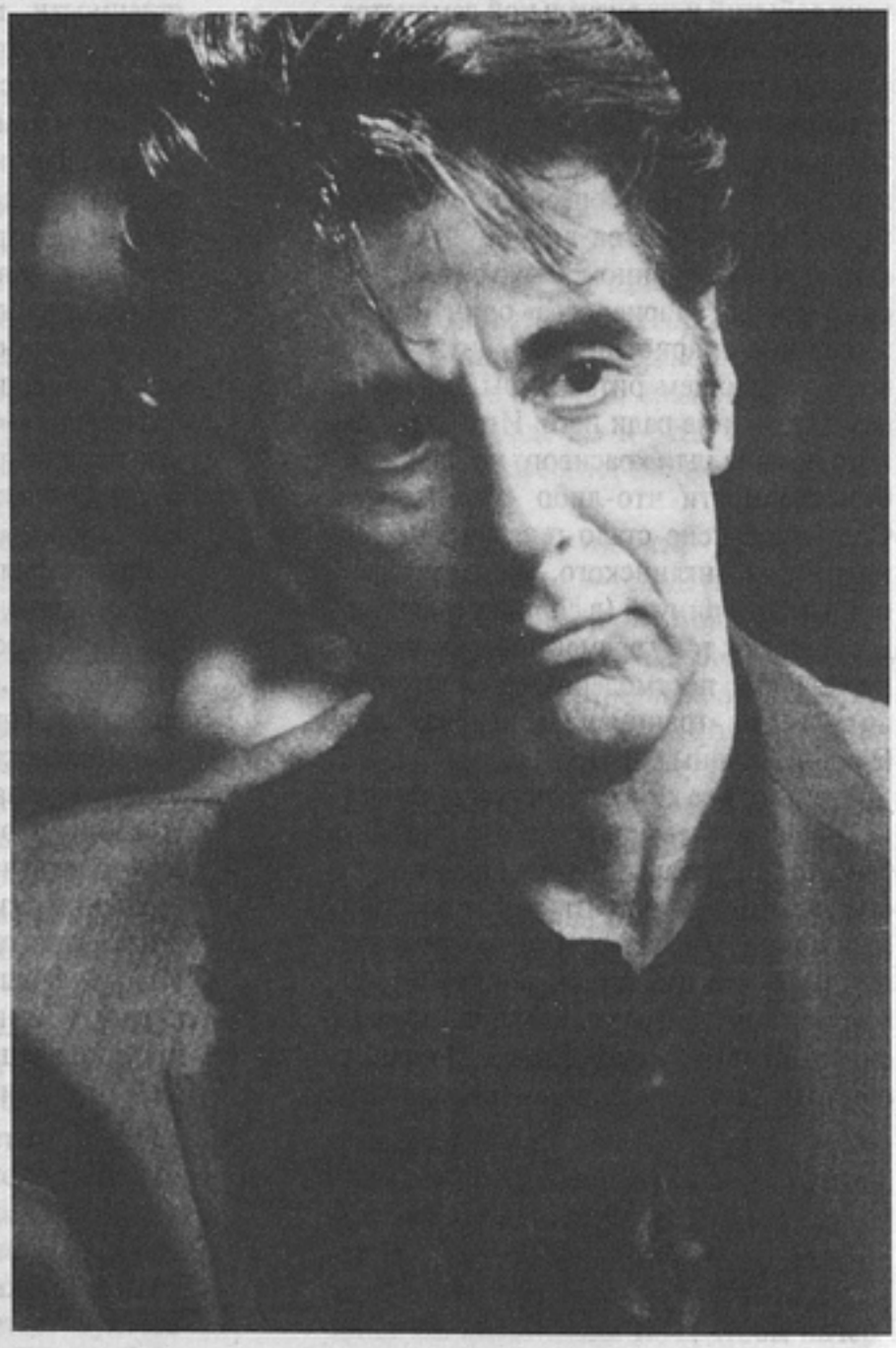
Авангардное кино почти всегда таинственно. И не только потому, что оно запутано, концептуально, сложно и т.д. Но еще и потому, что почти всегда поклоняется тайне, выражает ей свое почтение, понимая, что именно «непонятному, таинственному, неразгаданному» обязано своим особым положением. Ловушки, обманки тайн и загадок — еще один общий искус для Рене и Гринуэя. У французского режиссера «тайна» своего рода монолит, она огромна и всеобъемлюща, ей подвластны любые колебания времени и пространства. Гринуэй «тайну» дробит и отражает в множестве зеркал всевозможных загадок, прихотливых тирад, искусственных лабиринтов, аллегорий, шифров, шарад, пытаясь (по собственному признанию Гринуэя, напрасно) разоблачить ее бесчисленными капканами разгадок и расшифровок. Эта мозаика есть дань любви художника Гринуэя к множественности, перегруженности стиля барокко, с одной стороны, а с другой — постмодернистским приемам «собирания». Причины изменения состояния «тайны», ее своеобразная девальвация более чем очевидны: приход постмодернистской доктрины, отрицающей какую-либо естественную монолитность, и, как следствие этого прихода, зачарованность любой множественностью. Множественность, как и монолитность, не помогает разоблачению, и «тайна» все по-прежнему такая же «прекрасная незнакомка», только сменившая свой черно-белый костюм на живописное «лоскутное» одеяние.

Ростки фильма Алена Рене пустили такие глубокие корни, что пышные (почти барочные) кроны выросших странных деревьев будут, судя по всему, плодоносить еще долго. Причина этому — неуловимая таинственность этого фильма, таинственность с тысячами дверей, ведущих в тысячи лабиринтов. От «границ Мариенбада» можно отправиться путешествовать совершенно разными дорогами и прийти в иные, непохожие друг на друга, пункты. Или, совершив магический круг, вернуться обратно к «границам Мариенбада» и, вооружившись последней гулкой теорией, отстроить их заново.

МАЙКЛ МАНН

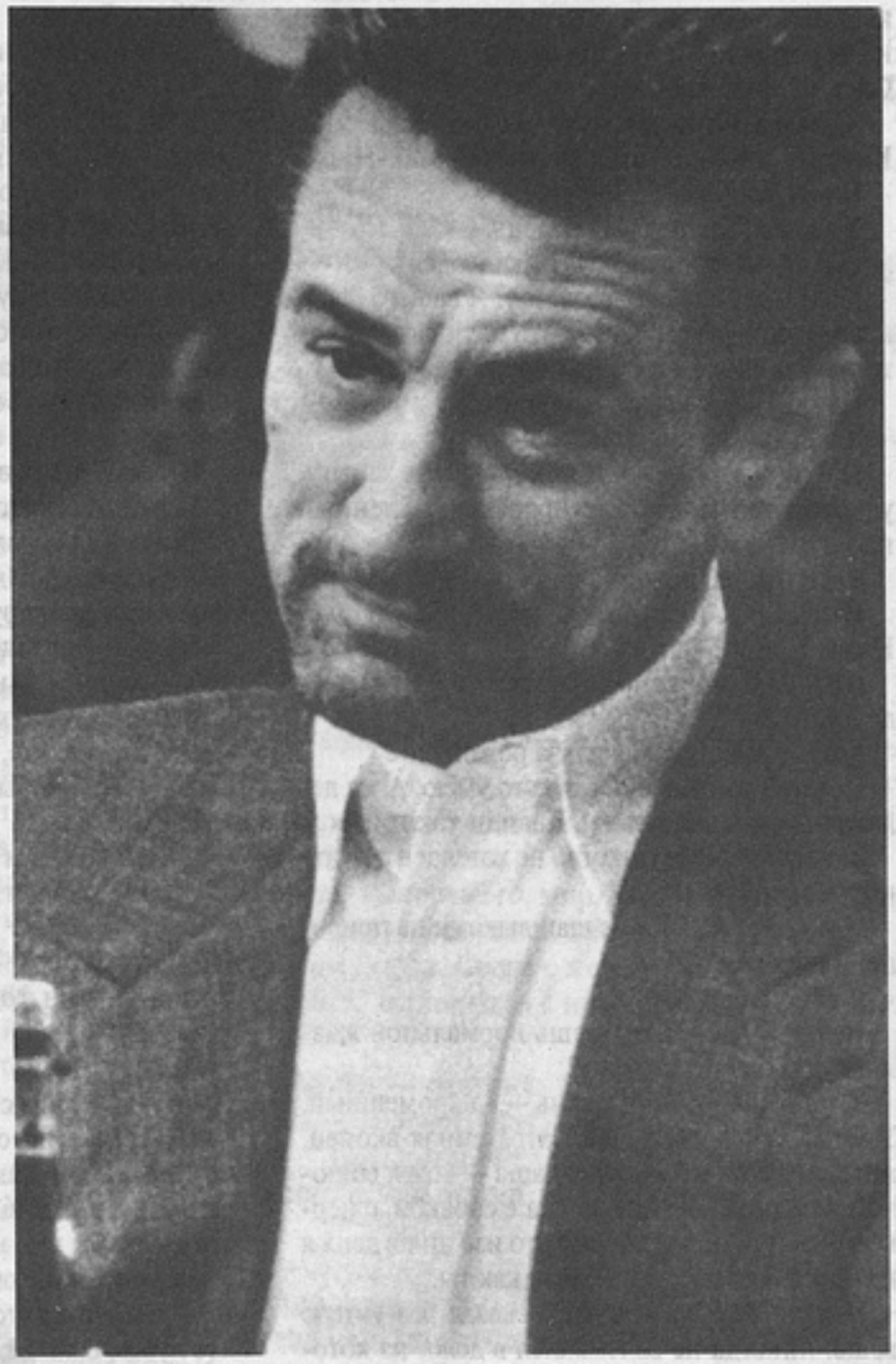
«Схватка». Эпизод в кафе

ЗАПИСЬ ПО ФИЛЬМУ И КОММЕНТАРИЙ ЖУРНАЛА SIGHT AND SOUND



О «Схватке» см. также: Цыркун Н. Хит. — «Искусство кино», 1996, № 7.

В драматическом боевике Майкла Манна «Схватка» сходятся друг против друга два попавших в наркотическую зависимость от своей деятельности человека — расследующий убийства сыщик Винсент Ханна (Аль Пачино) и профессиональный грабитель Нил Мак-Коли (Роберт Де Ниро). Во время одного из налетов банде Мак-Коли приходится убить нескольких охранников. Банда обнаружена, но профессиональные качества Мак-Коли производят на Ханну столь сильное впечатление, что у него возникает желание отговорить Нила от совершения следующего преступления. Они встречаются на хайвэе — Ханна сигналит Мак-Коли, чтобы тот съехал на обочину; затем Ханна предлагает пойти в кафе. Мак-Коли соглашается. Сцена в кафе — ключевая в фильме: здесь герои испытывают друг друга, постепенно проникаясь взаимным сочувствием и уважением к бескомпромиссности и профессионализму противника. В историю кино войдет также первое совместное появление на экране двух ведущих актеров своего поколения: Де Ниро и Аль Пачино.



Улица. Автомобиль. Нил Мак-Коли.

Нил не ожидал встречи. Что нужно этому Ханне? Оба смотрят в глаза друг другу.

Н и л. В чем дело?

Х а н н а. Поговорить надо.

Н и л (*после паузы*). Нет проблем. Угости меня кофейком.

Ханна возвращается к своей машине.

Ресторан. Ханна и Нил за столиком. Вечер. Вокруг посетители: пришедшие после работы, отдыхающие с семьями, люди, живущие нормальной жизнью. Люди, никогда не бравшие в руки оружия, не

испытывавшие на себе физического насилия, не воровавшие и не терпевшие от воровства. Океан нормальности.

Ханна. Семь лет оттянул в Сан-Квентине. Камера на троих. Тогда тебя звали Мак-Нил.

Нил. Точняк.

Ханна. Крутой был парень.

Нил. Ты что, в педагоги записался?

Ханна. А ты назад захотел? Я вашего брата навидался — не успеете выйти из тюряги, лепите скок за скоком и опять париться за решетку.

Нил. Тебе не везло с клиентом.

Ханна. Всякие попадались.

Нил (*после паузы*). Я что, похож на ханыгу, у которого на лбу татуировка «Рожденный проигрывать»?

Ханна. Не похож.

Нил. Вот именно. (*С затаенной угрозой.*) Назад я не собираюсь.

Напряженно всматриваются в глаза друг другу.

Ханна. Тогда не лезь на рожон.

Нил. Я занимаюсь тем, что умею. А ты делаешь то, что умеешь ты. Ловишь таких, как я.

Ханна. И тебе никогда не хотелось пожить нормальной жизнью?

Нил. Это какой — с шашлыками на природе, мячик гонять?

Ханна. Да.

Нил. Это ты называешь нормальной жизнью? Какой сам живешь?

Ханна. Нет. Моя жизнь — ад кромешный. У меня приемная дочка, затраханная вконец, потому что ее родимый папаша — козел вонючий. С женой мы, как кошка с собакой, с первой брачной ночи, потому что изо дня в день я гоняюсь, как пес, за такими, как ты.

Нил. Мне один мужик сказал раз умную вещь: никогда не ввязывайся в дело, из которого ты не мог бы выскочить секунд за тридцать, если припечет. (*Пауза.*) Так что ж, ежели ты только и делаешь, что следишь за мной, когда ж тебе с бабой спать?

Ханна. А ты сам монах, что ли?

Нил. Нет. (*Пауза.*) У меня есть женщина.

Ханна. И что ты ей навешиваешь?

Нил. Она думает, что я коммивояжер.

Ханна. И когда ты заметишь, что я сел тебе на хвост, ты выскочишь, не сказав ей ни слова?

Нил. Положение обязывает.

Ханна. Его поменять можно.

Нил. Да? (*Пауза.*) А куда теперь денешься! Другому не обучен.

Ханна. Я тоже ничего другого не умею.

Нил. Вот и я.

Ханна. Да и не хочу.

Нил (*сочувственно*). Вот и я тоже.

Ханна. Знаешь, мне часто снится один и тот же сон. Сижу я за огромным праздничным столом, а со мной — жертвы преступлений, которые я раскрывал. И смотрят они на меня огромными черными дырами, потому что глаза им высадили пулей в затылок. А сами раздутые, жуткие, потому что их обнаружили где-нибудь под кроватью недели через две после смерти, когда соседи вонь расчухали. И все они тут.

Нил. И что говорят?

Ханна. Ничего.

Нил. Так и молчите?

Ханна. Да. Им просто нечего сказать. Сидим и смотрим друг на друга. Вот такой сон.

Нил. А мне снится, что я тону. И заставляю себя проснуться, не то помру от удушья.

Ханна. А ты знаешь, что это значит?

Нил. А как же. Что у меня времени вагон.

Ханна. Чтобы сделать, что задумал?

Нил. Точняк.

Ханна. Уже и приступил?

Нил. Пока нет.

Оба смотрят друг на друга и понимают, что, в сущности, они в одной лодке. Ханна тихонько смеется.

Ханна. Сидим с тобой, как дружки закадычные. Ты делаешь свое дело, я — свое. И теперь вот, после того как мы тут посидим, что сделаешь, коли я тебя выведу отсюда под ручку? (*Пауза.*) Чего бы мне не хотелось. Но если ты задумаешь сделать вдовой жену какого-нибудь бедняги, тебе придется со мной прогуляться. Так что лучше бы тебе сделаться... почтальоном.

Нил. У монетки и другая сторона есть. Если ты возьмешь меня за задницу, мне придется подставить тебе подножку. (*Пауза.*) Так что каков бы ты ни был, парень, лучше не становись мне поперек пути. (*Пауза.*) Хоть мы и посидели с тобой душевно, но я не засомневаюсь нажать крючок. Ни секундочки.

Ханна (*улыбаясь*). Может, так и будет. А может... Как знать!

Нил. Может, больше и не увидимся.

Смотрят друг на друга. Нил сухо усмехается.

Ханна (*официантке*). Счет, пожалуйста.

Перевод с английского Н.Ц.

INT. TOWN CAR - NEIL MCCAULEY

Из режиссерского сценария

1. Общее у этих мужчин — оба знают: жизнь коротка, а время драгоценно. Жизненная сила, противопоставленная смерти. Им известно: в момент принятия решения совершается выбор («Что будет дальше? Один ответ. «Да» или «нет». Отвечать сразу»). Нил прошел тюремную науку и теперь, стараясь взять от жизни как можно больше, готов поставить на карту все. В этом состоит выбор Нила.

Ханна, с напором хищника пытаясь овладеть временем, терпит поражение, упуская из виду саму жизнь, — хотя только в бесконечной горячечной погоне к нему приходит иллюзорно-наркотическое ощущение полноты жизни, уверенности в себе, решительности. Накала существования. В известном смысле, он наркоман, раб своего призвания.

2. В их разговоре никакой уклончивости, витиеватости; сдержанность людей, сознающих свою силу. Ханна — одержимый охотник (забывающий о жене и жизни вообще). Одержимость целью помогает Ханне справиться с окружающим его хаосом. Хаос же порожден именно этим наркотическим состоянием, в которое погружает его охота.

Подготовка. 1. Репетиция. 2. Уровень изображения Боба и Ала. 3. Установить камеры и больше их не трогать. Пройти четыре этапа эпизода.

Логика сюжета. 1. Сталкиваются два равновеликих мира... (А) ожидание конфликта; (Б) удивление.

2. Два разных человека. Два одиночества в затишье перед грозой.

3. Во время этой сцены возникают отношения, которые удивляют нас и создают контрапункт для фугической концовки: мы не хотим, чтобы им пришлось пойти друг против друга, но в то же время предчувствуем, что это случится... Тема товарищества, сочувствия друг к другу — антитезис к тезису конфликта. Эта тема возникает на третьем и четвертом этапах сцены.

4. Структура атомного ядра: притяжение и аннигиляция. Здесь действует сила притяжения.

Боб и Ал не знают друг друга. Никогда прежде не встречались лицом к лицу. Передать эту холодность в начале встречи.

В момент выхода из кафе должна грянуть музыка.

Работа за столом: отразить в диалогах основные сюжетные события.
Поискать в исходной ситуации движения камеры для передачи отчужденности, конфликтности в начале сцены.

Указания Алу. 1. Ал — впитывающая губка. Мы должны чувствовать, как он изучает этого парня. Быстрые движения глаз. Физическая готовность к нападению противника. Рука наготове у пистолета.

2. Исходить из: отказ от хаоса семейных неурядиц и выход в более сложный, за гранью выносимого, мир, в бредовую ситуацию: ты следишь за ним, он знает, что за ним следят. Ссора с женой толкает его на риск: встретиться с ним, поговорить с ним.

3. Ханна — охотник: быстрое движение глаз — вбирает в себя всего Нила. Ханна — зверь, хищник, одержимый охотник в погоне за фактами, информацией.

Указания Бобу. Внутренний монолог. Решение, принятое в машине: «Мне не помешает поближе узнать этого человека, но он не узнает от меня ничего». Поначалу это намерение выполняется, но потом Ханне удается спровоцировать Нила и вызвать на откровенность, а тот своим сухим логическим умом постигает состояние Ханны, и здесь между ними возникает взаимопонимание.

Камера. 1. Кокон, закрытость. 2. Атмосфера дружества и откровенности.

SIGHT AND SOUND, 1996, MARCH

Перевод с английского
Ю.Мининберга

АБРАМ РООМ, ИСАЙ ЛЕЛИКОВ

Между строкой и кадром

Абрам Роом. 60-е годы

НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «СТРОГИЙ ЮНОША»

В конце 20-х годов в ходу было определение «Большая пятерка советского кино», предложенное Михаилом Левидовым, авторитетным критиком тех лет, — Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Лев Кулешов, Дзига Вертов, Абрам Роом.

Уже в 1929 году о Рооме писали как «о мастере своей органической и выработанной манеры»[1]. К этому времени он снял уже знаменитую «Третью Мещанскую». В этом шедевре немого кино с фантастической силой и полнотой реализовался авторский интерес к человеку — конкретному, частному, взятому вне глобальных социальных потоков и классовых рамок. В показе такого «видимого человека» Роому не было равных.

Режиссер утверждал, что все должно «подыгрывать актеру» (вещи, пейзаж, ритм, монтаж), и все должно «ему подчиняться» (мизансцена, смена планов, ритм, монтаж). «Не он к нам, а мы к нему», — любил он повторять сценаристу, оператору, художнику и, конечно, самому себе, режиссеру. Актеру должно быть удобно, комфортно в построенной декорации, выбранном естественном интерьере, на натуре. Не актер работает на камеру, а она на него: подглядывает подкрадывается, обходит с разных сторон.

В разговорах о мастерстве Абрам Матвеевич любил задавать один и тот же вопрос: «Что убедительнее для зрителя, а потому важнее для меня, как режиссера зрительского, — идея, сюжет, действие или тип актера, излучение его личности, воздействие атмосферы, среды, вещи в кадре?!» И он отвечал на этот вопрос всем своим творчеством.

В середине 30-х, во времена уже мало приспособленные для режиссерских экспериментов, Роом снимает «Строгого юношу», может быть, самый загадочный советский фильм. Фильм-сфинкс. Вокруг него было много странного и чудесного. Например, разве неудивительно, что фильм, подвергшийся такому идеологическому разгрому, не был уничтожен?! И вот новое чудо. Более чем через полвека в музей Национальной

«СТРОГИЙ ЮНОША»
(«КОМИССАР БЫТА», «ДИСКОБОЛ», «ВОЛШЕБНЫЙ КОМСОМОЛЕЦ»)
По мотивам романа Ю.Олеши «Зависть»
АВТОР СЦЕНАРИЯ Ю.Олеша
РЕЖИССЕР А.Роом
ОПЕРАТОР Ю.Екельчик
ХУДОЖНИК В.Каплуновский
КОМПОЗИТОР Г.Попов
ЗВУКООПЕРАТОР А.Демиденко
АКТЕРЫ О.Жизнева, М.Штраух, Ю.Юрьев, Д.Дорлиак
«Украинфильм»
СССР
1936
(выпуск фильма запрещен)

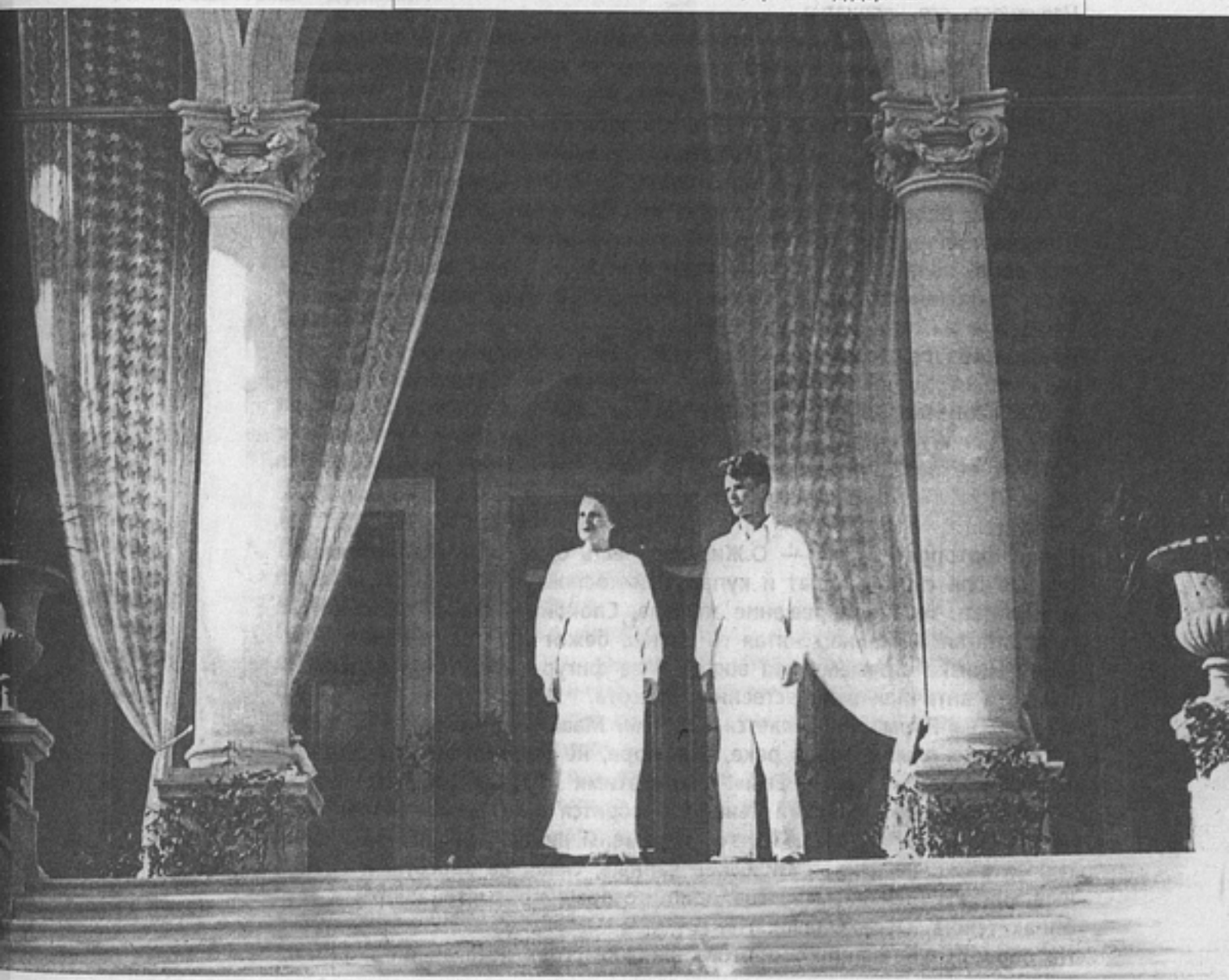
[1] Киносправочник за 1929 год. М., 1929, с. 75.

киностудии имени А.П.Довженко приносят дневник ассистента Роома Исая Леликова, датированный 1934 годом, — «Монтажные листы, другие материалы и черновики постановки фильма «Строгий юноша».

В предисловии к ним на титульном листе «Делового календаря» рукой Исая Леликова написано:

«Едва ли можно назвать эти сборники «Монтажных листов» и других материалов и черновиков, которые мною собираются в процессе работы над фильмой «Строгий юноша», общим достоянием съемочного коллектива, в смысле всестороннего и полного отражения всех участков работы. Здесь я совершенно не интересуюсь вопросами финплана и сметы. А преимущественно собираю все относительно художественно-творческого создания фильма, через собственное участие в этом процессе. Однако, работая сам над фильмой, я в известной мере отражаю и работу других творческих работников и главным образом своего руководителя — А.Роома».

«Строгий юноша». Маша — О.Жизнева, Гриша — Д.Дорлиак



К сожалению, фамилия Леликова ни разу не встречается в «Аннотированном каталоге советских художественных фильмов», в котором нет и запрещенного «Строгого юноши». Исай Леликов умер в 1946 году, а его жена Александра Николаевна Лызлова-Леликова сохранила, пронесла сквозь войну и оккупацию большую амбарную книгу. В ней раскадровки, которые делал ассистент режиссера для Роома; хроника съемок; варианты решения разных сцен; записи обсуждений отснятого. Бесценный материал, позволяющий реставрировать, пусть и фрагментарно, ход работы над фильмом, динамику авторского решения, режиссерскую лабораторию — между строкой и кадром.

Фильм Роома несколько раз менял во время съемок свое название («Комиссар быта», «Дискобол», «Волшебный комсомолец») и в конце концов был назван по первоисточнику. Юрий Олеша свой сценарий («Строгий юноша» был опубликован впервые в журнале «Новый мир», № 8 за 1934 год) назвал «пьесой для кинематографа». На самом деле это редкий образец поэтической прозы для экрана.

Первым в сценарии появляется Федор Цитронов (в фильме его сыграл Максим Штраух). Приживал, пошляк, садист, этакий Фома Опискин. Олеша суммирует:

Наружность его неприятна.

Режиссеру важно окружить персонаж характерными предметами. Деталями одежды выразить его человеческую сущность. Выбрать самые красноречивые ракурс и крупность плана.

Леликов все это зарисовывает и фотографирует. Сторожевого пса у ног, сигару в руке, лаковый башмак, журнал на траве. Один ракурс, второй. Цветы и фонтан в саду. Суета на кухне. Накрытый стол.

В фильме режиссер многое уберет из этого эпизода. Уберет все, что отвлекает внимание от актера и его персонажа. Исчезнут кухня, птичий двор, повар, поваренок и даже фонтан. И будет выбран тот ракурс, та крупность плана, та освещенность, которые сфокусируют внимание на лице и фигуре актера.

Роомовское режиссерское самоограничение, отсечение второстепенного, концентрация на главном — на человеке — хорошо известны.

А вот первое появление главной героини Маши в сценарии:

Река, юная женщина на берегу... Она только что купалась.

Вот как ее появление записано в дневнике ассистента режиссера:

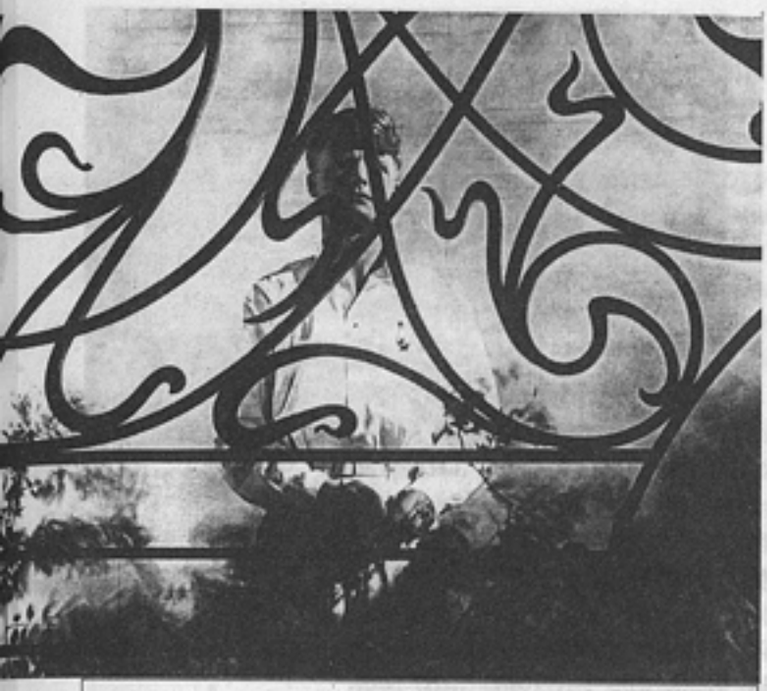
Море. Ялик. Парусом управляет юная женщина. Она в модном купальном костюме.

Среди фотопроб Маши — О.Жизневой есть одна, демонстрирующая сшитые для съемок халат и купальный костюм.

И наконец, экранное решение эпизода. Спокойное море. Одинокий пляж. Нагая женщина, снятая со спины, бежит навстречу волнам, солнцу, низко стоящему над водой. В ее фигуре славянской Венеры — какая-то античная величественная красота.

Мастерство Роома проявляется во всем. Маша не управляет парусом, а свободно плывет, не в реке, а в море, не «в модном купальном костюме», а в «костюме Евы». Всеми этими поправками бытовая ситуация (купание в жаркий день) переводится в ситуацию мифологическую (богиня в море). Все эти перемены диктует режиссеру и сам тип актрисы, ее психофизические данные, склад ее красоты и античные мотивы («грецизмы») сценария, которые просматриваются в глубинах текста Юрия Олеши.

На первой публикации «Строгого юноши» стоит посвящение — «Зина-



«Строгий юноша». Гриша — Д.Дорлиак

иде Райх». Но известно, что сценарий писался прицельно на режиссера Роома, а главная женская роль — на Ольгу Жизневу. В год съемок фильма ей было тридцать пять лет. И она бы спокойно справилась с парусом ялика, как справлялась с автомобилем. Но это была бы другая женщина — спортивная, современная, земная, а не таинственная, царственная, мифологическая. Маша — Жизнева — идеал Роома, художника и мужчины. Это не психологический женский тип определенного времени, но воплощение Женщины как таковой. И этим определяются ее пластика, реакции, тембр голоса.

В сценарии:

Бежит навстречу Маша (навстречу мужу).

В дневнике:

Маша сбегает с лестницы.

В фильме: шум подъехавшего автомобиля застигает Машу высоко на ступенях лестницы. Она поворачивается движением стремительным, упругим, похожим на полет птицы в воздушном потоке. Она не спускается вниз, а протягивает руки, раскинутые, точно крылья.

Степанов и Цитронов за столом. Приживал искушает хозяина-благодетеля ревностью, намекая, что он удерживает молодую жену комфортом и богатством.

Маша и Гриша гуляют по аллее сада.

Олеша пишет:

Идут молодые люди. Тесней... Еще тесней... Совсем тесно.

В дневнике несколько страниц отведено проходу «молодых людей», названному Роомом тесной прогулкой. Для нее Леликов искал «неравнодушную природу», способную передать лиризм сцены. Он предлагал:

Пляж с фоном тихого моря.

Тропа среди поля ромашек.

Тенистая аллея.

Аллея из подстриженных кустов.

Аллея из молодых деревьев.

После просмотра снятого материала Роом решает, немало удивив и огорчив своего ассистента: «Аллея, по которой они гуляют, должна быть одна». Для напряженного, чувственного эпизода ему был не нужен изменчивый лирический пейзаж. Сверхзадачу он определил так: «Заигрывает. Тонко лапается».

В фильме «тесная прогулка» решена на дальних бессловесных планах так, чтобы видны были только фигуры; их пластическое взаимодействие. И чтобы ничто не нарушало интимности общения, была выбрана единственная тенистая аллея, готовая скрыть пару от посторонних глаз. И завершает этот проход ну просто антониониевский план — опустевшая аллея, которая сбережет тайну их «тесной прогулки». Таково режиссерское решение эротической сцены.

Для самого режиссера такие сцены проверяли на органичность созданные им актерские дуэты. Отношения героев, выписанные Ю.Олешей, складывались как своеобразный любовный треугольник, без измены. К безальтернативной исполнительнице главной роли — актрисе Ольге Жизневой (своей жене) режиссер придирчиво подбирал актеров на роли мужа и впечатлительного юноши. Ему был нужен психологически устойчивый и привлекательный треугольник, вершиной которого была женщина. В дневнике нашли свое отражение поиски исполнителей на главные мужские роли: немолодого любящего мужа, знаменитого хирурга, и влюбленного «строгого юноши».

Вот каким представил в сценарии своего молодого героя Ю.Олеша:

Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь — вот тип современной мужской красоты. Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок ГТО. Вот такого вида молодой человек стоит сейчас перед Машей.

Это не портрет, а плакат, скульптура на стадионе или фигура с полотна Дейнеки. Но режиссеру был нужен живой, обаятельный, влюбленный и заставляющий в себя влюбиться молодой человек.

Где-то в подготовительном периоде отпала кандидатура Петра Масохи. Актеру с тонким, иконописным лицом не хватало мужской физической фактуры. В дневнике Леликова фигурирует другой исполнитель — Дмитрий Консовский, старший из братьев Консовских.

Четыре года назад он дебютировал у Роома в фильме «Манометр № 1» в роли рабкора. Потом его снимали В.Пудовкин, Э.Пискатор, Ю.Райзман, К.Эггерт. И вот он приглашен на роль Гриши Фокина. В дневнике — кино- и фотопробы, описание съемок.

Он снялся примерно в половине фильма. Стройный и изящный, на полголовы выше Маши, крупные мужские руки, волнистые волосы, непокорно ложащиеся на высокий лоб, светлые глаза, лицо и мужественное, и нежное. Консовский и Жизнева были отличной парой!

Но случилось непоправимое. Дмитрий Консовский был арестован. Позднее он погиб в лагере.

В завершенном фильме роль Гриши сыграл другой Дмитрий, Дмитрий Дорлиак, звезда Вахтанговского театра середины 30-х годов. По типу он был чуть статуарнее и холоднее, менее современный и более аристократичный и загадочный, чем его предшественник.

Высокий, атлетически сложенный, сероглазый, с пушистой шапкой светлых, вьющихся волос. Он был убедителен в своей строгости и чистоте, даже когда рассуждал о III комплексе ГТО, когда стоял на коленях перед Машей и когда, словно древнегреческий атлет, мчался на колеснице.

Долго шли и поиски актера на вторую главную мужскую роль — доктора Степанова, что хладнокровно фиксирует ассистент Роома: Пробовался Борис Фердинандов.

Незабываемый Хозе Реаль из «Привидения, которое не возвращается», любимый и любящий муж Клеманс, которую играла Ольга Жиз-

нева. Но здесь проверенный супружеский дуэт не сложился — другие герои, иные отношения. Идеальным исполнителем виделся Роому В.И.Качалов, но тот не смог приехать на съемки. И наконец, когда уже шла работа на площадке, был найден и утвержден знаменитый театральный актер и дебютант в кино Юрий Юрьев.

Да что актеры! Долго искали даже ограду, такую, какую непременно хотел снимать Роом. Демонтировали, везли издалека.

Это не был каприз, как думал кое-кто в съемочной группе. Просто режиссер давно «видел» такой выразительный кадр: фигура героя (Дмитрий Консовский) за кованым кружевом ограды в стиле модерн, перегородившей весь план.

В фильме Роом доведет этот образ «чужой ограды» до предельной остроты. Железные узоры словно врезаются в лицо Гриши (Дмитрий Дорлиак), что особенно хорошо видно на крупном плане.

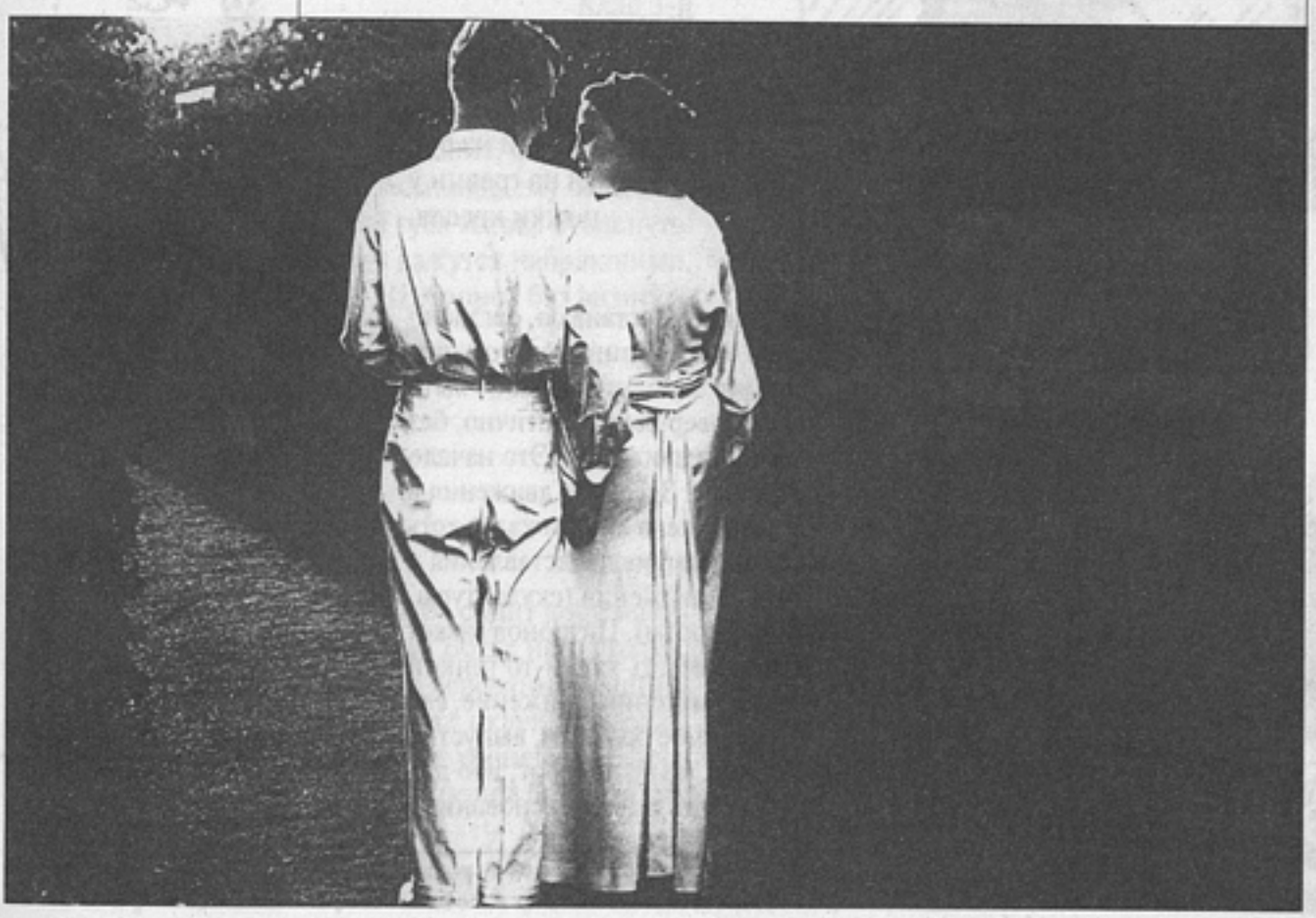
А в сценарии Олеши была одна строка:

Молодой человек смотрит через ограду.

Читаешь дневник Исая Леликова, вглядываешься в рисунки, фотографии, рабочие кадры и понимаешь, какого труда, напряжения, терпения требует от создателей истинное произведение кинематографа. И с каким мастерством преодолевается это пространство между строкой сценария и кадром фильма.

Фрагменты рабочих материалов дневника И.Леликова мы публикуем с разрешения заведующей музеем Национальной киностудии имени А.П.Довженко Татьяны Тимофеевны Деревянко. За что приносим ей глубокую благодарность.

«Строгий юноша». Гриша — Д.Дорлиак, Маша — О.Жизнева

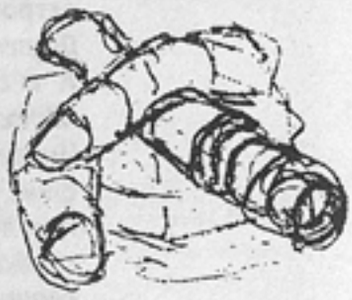


Режиссерский постановочный план на 1-й день съемки

ИЗ КРУПНЫХ ПЛАНОВ:

Лак туфель. Столб блеска на лаке. (Нога стоит уверенно и твердо.)

Толстая сигара в янтарном мундштуке. (Рука держит уверенно и по-хозяйски.)



Пусть руки безвольно разжались (только что держал журнал).

Выпущенный из рук журнал на гравии у ножки кресла.

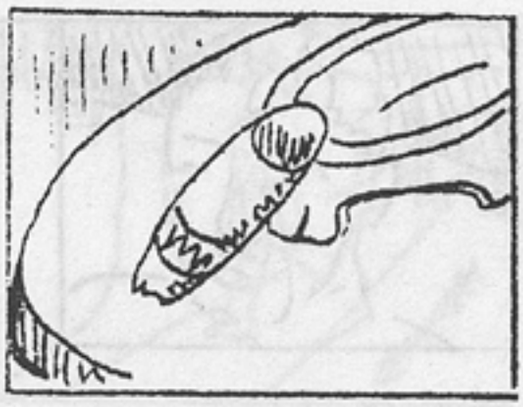
Замечание. Настаиваю, согласно Вашей экспликации[2], на том, что эти все элементы должны быть сняты совершенно статично, без всякого движения. Это начало фильма. Здесь все движения в монтаже, а внутри кадра есть лишь застывшие представления о движении (скульптуры, натюрморты). Цитронов может лишь сделать какой-то тонкий нюанс движения (движение, еле уловимое бровями, выпустил воздух, но не поворот, ибо для движения еще нет основания).

[2] И.Леликов имеет в виду режиссерскую экспликацию А.Роома.

ЭКСПОЗИЦИЯ

ВАРИАНТ II

ЭПИЗОД: ЦИТРОНОВ, ХОЗЯИН ДАЧИ И САДА



Кадр 1-й
Деталь. Пепельница и окурок сигары.

Кадр 2-й
Крупно. Газета у ножек плетеного кресла. Виден отдел объявлений с полуголой женщиной, рекламирующей белье.

Кадр 3-й
Первый план. Цитронов. Представьте себе лицо, на котором постоянно сохраняется выражение, свойственное засыпающему человеку. Нижняя губа готова отвиснуть. Щеки кажутся набрякшими. Цитронов без визитки.

Кадр 4-й
Общий план. Цитронов сидит в плетеном кресле под зонтом. Возле него столик, на столике сигары в деревянном ящике. Пепельница с окурком сигары. Возле ножек кресла лежит уроненная газета. Цитронов без визитки.

ИЗ СЦЕНЫ —
КУПАНИЕ ЮНОЙ ЖЕНЩИНЫ

Кадр 5-й
Первый план. (Другая точка.)
Цитронов как будто очнулся,
посмотрел сквозь щелки глаз,
очень легко приподнял голову.
Цитронов без визитки.

ИЗ СЦЕНЫ —
ПРОХОД МАШИ ПЕРЕД ЦИТРОНОВЫМ

Кадр 6-й
Второй план.
Снимаем со спинки
плетеного кресла.
Цитронов весь повернулся и
смотрит на аппарат.
Провожает взглядом Машу.
Развертывается,
то есть идет к
нормальному положению
в кресле. Видит газету,
поднимает ее и смотрит.
Развертывается,
то есть входит до
нормального положения
в кресле
(*теперь он сидит
спиной к аппарату*).
Поднимает перед собой газету.
Смотрит перед собой газету.
Смотрит на рисунок.
(*Зритель видит фотографию.*)
Цитронов без визитки.

ИЗ СЦЕНЫ —
ПРИЕЗД СТЕПАНОВА НА ДАЧУ

Кадр 7-й
Второй план. Цитронов сидит и смотрит на фотографию в газете. (*Позиция 6-го кадра.*)
Цитронов слышит звук подъезжающего автомобиля. Быстро кладет газету.
Вскакивает в кресле, надевает визитку.

Кадр 8-й

Общий план. Цитронов уже в визитке. Он быстро пробегает через кадр от своего плетеного стула под зонтом в сторону предполагаемого автомобиля, который остановился возле лестницы веранды. (*Автомобиля и веранды в кадре не видно. См. общий мизансцен — «Приезд Степанова на дачу».*) Цитронов в визитке.

ИЗ СЦЕНЫ — ПРИМИРЕНИЕ СТЕПАНОВА С ЦИТРОНОВЫМ

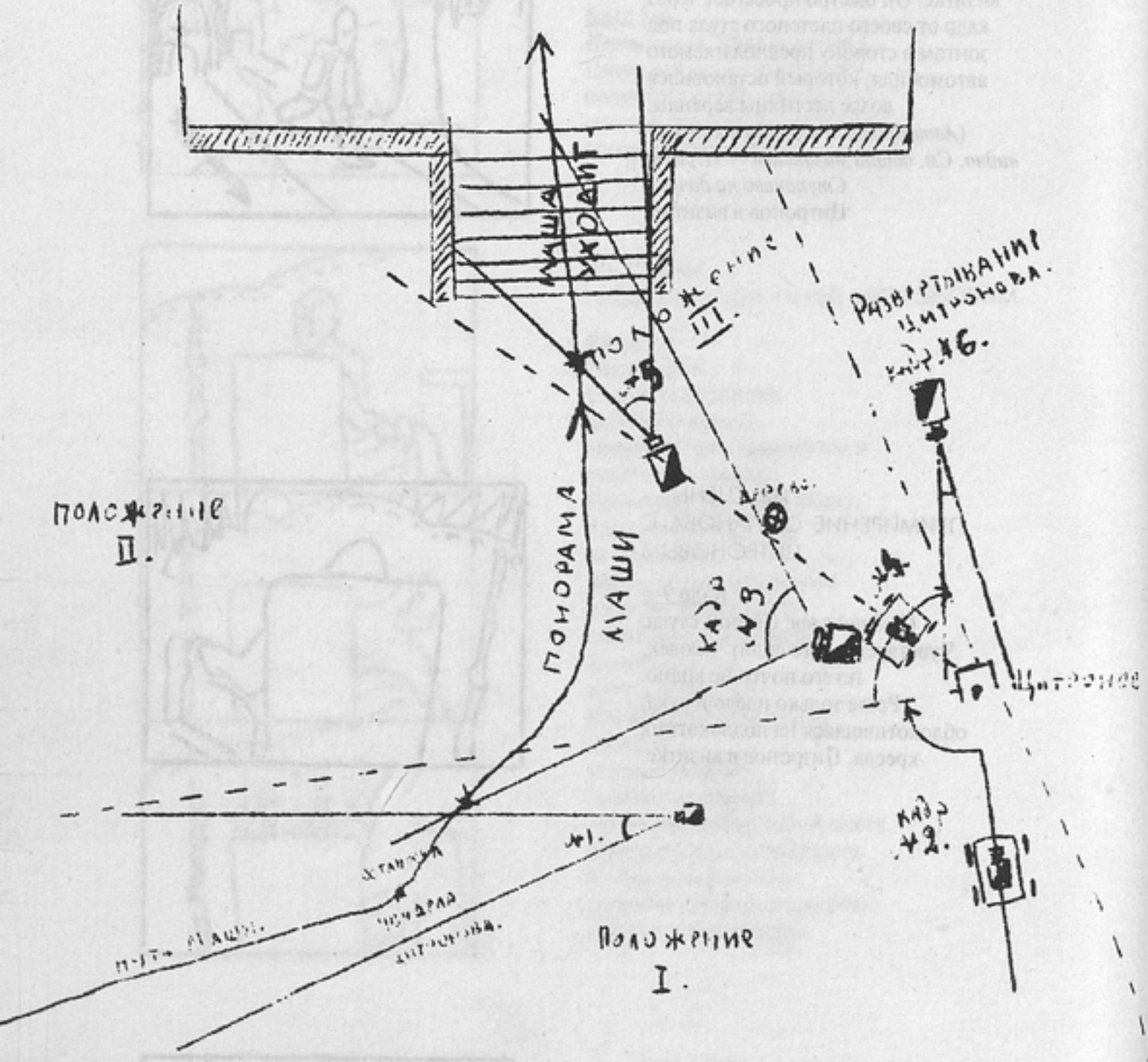
Кадр 9-й

Средний план. Спинка стула. Чувствуется, что сидит человек, но его почти не видно. Разве только плечо и рука, облокотившаяся на подлокотник кресла. Цитронов в визитке.

Кадр 10-й

Средний план. (Другая точка.) Спинка стула, как и в положении 9-го кадра. (Из кадра слышен окрик: «Федор».) Из-за спинки кресла вынырнули голова и плечи Цитронова. Он вытянул шею с готовностью выполнить любое поручение хозяина. Цитронов в визитке.

Общий мизансцен прохода Маши перед Цитроновым

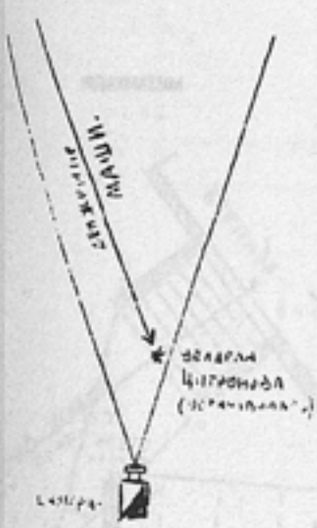


Мизансцен имеет три положения.
В каждом положении имеется три кадра:
№ 1 — идет Маша на аппарат,
№ 2 — наезд аппарата на Цитронова,
№ 3 — панорама прохода Маши,
№ 4 — движение камеры по кругу согласно повороту головы Цитронова,
№ 5 — уход Маши на веранду,
№ 6 — развертывание Цитронова.

ПЕРВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ. КАДР № 1

Из глубины кадра по диагонали слева направо на аппарат идет Маша. Она юная женщина, идет весело и жизнерадостно. Поднимает голову. Увидела Цитронова. Замедлила шаги и, может быть, остановилась (на первом плане кадра, в точке Х). Смотрит на аппарат.

МИЗАНСЦЕН

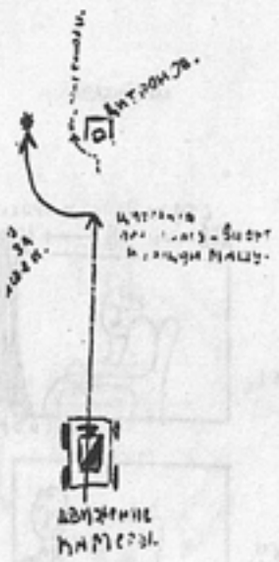


МИЗАНКАДР

ПЕРВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ. КАДР № 2

Цитронов в глубине кадра и в центре его. Камера сначала не двигается. Фиксирует паузу — Маша смотрит на Цитронова. Цитронов находится в полуспящем состоянии. Камера — наезд до второго плана Цитронова. Цитронов поднял голову. Увидел Машу. Камера объезжает по кругу Цитронова — который является центром. Он смотрит на объектив — следит глазами за Машей. Голова Цитронова закручивается до половины, то есть если первое положение фиксируется: кресло Цитронова стоит к нам прямо, то конец монтажного куска (кадра) — кресло стоит к аппарату боком (угол 45°).

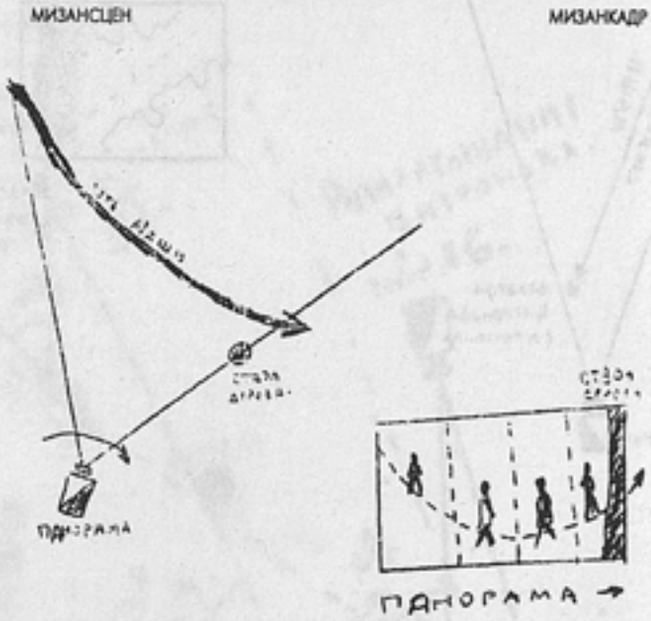
МИЗАНСЦЕН

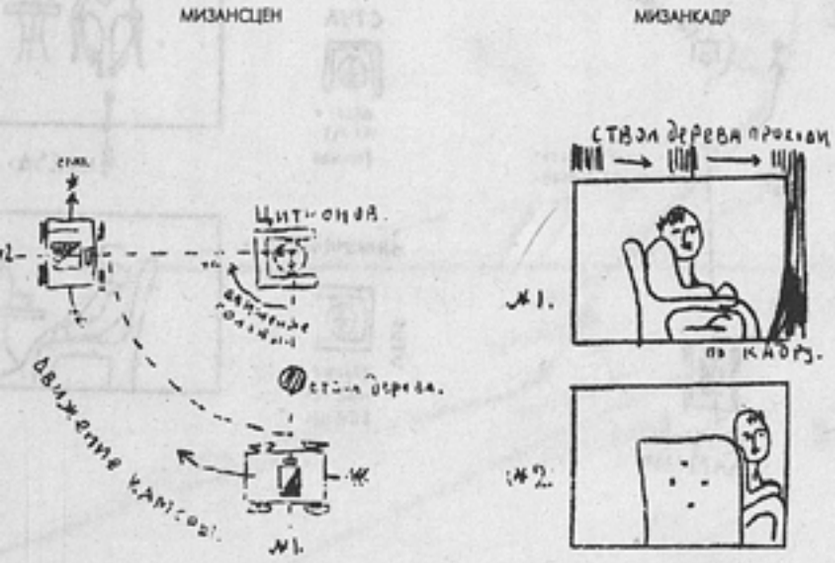


МИЗАНКАДР

ВТОРОЕ ПОЛОЖЕНИЕ. КАДР № 3

Маша идет по дорожке в легких одеждах.
Ее веселость и жизнерадостность под взглядом Цитронова как рукой сняло.
Она изменила походку.
Камера панорамирует. В кадре больше пути Маши на аппарат, меньше — от аппарата.





ВТОРОЕ ПОЛОЖЕНИЕ. КАДР № 4

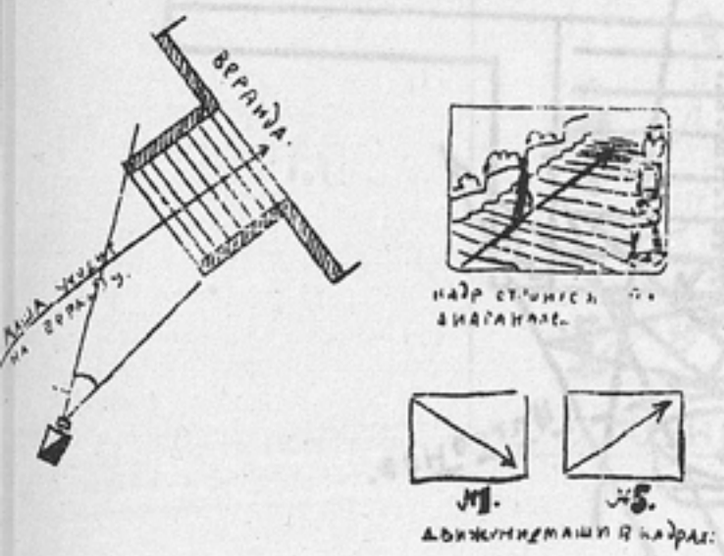
С той же скоростью движения, которая была при панораме, камера двигается по окружности, в центре которой — Цитронов в кресле.
Голова Цитронова закручивается до предела, то есть если исходным положением этого кадра мы фиксируем: кресло Цитронова к нам стоит боком, то конечное положение кадра — кресло стоит к нам спинкой.

ТРЕТЬЕ ПОЛОЖЕНИЕ. КАДР № 5

С неподвижной точки Маша от аппарата уходит в глубь кадра, по лестнице на веранду. Если первый кадр строится по диагонали с левого верхнего угла в правый нижний угол, то этот кадр, являясь конечным кадром прохода Маши, строится тоже по диагонали, только в противоположном направлении, то есть с левого нижнего угла в правый верхний угол.

МИЗАНСЦЕН

МИЗАНКАДР

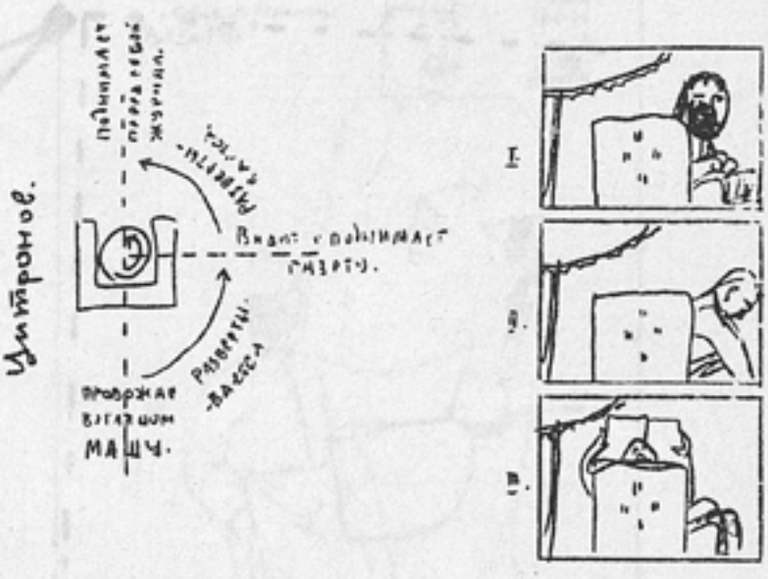


ТРЕТЬЕ ПОЛОЖЕНИЕ. КАДР № 6

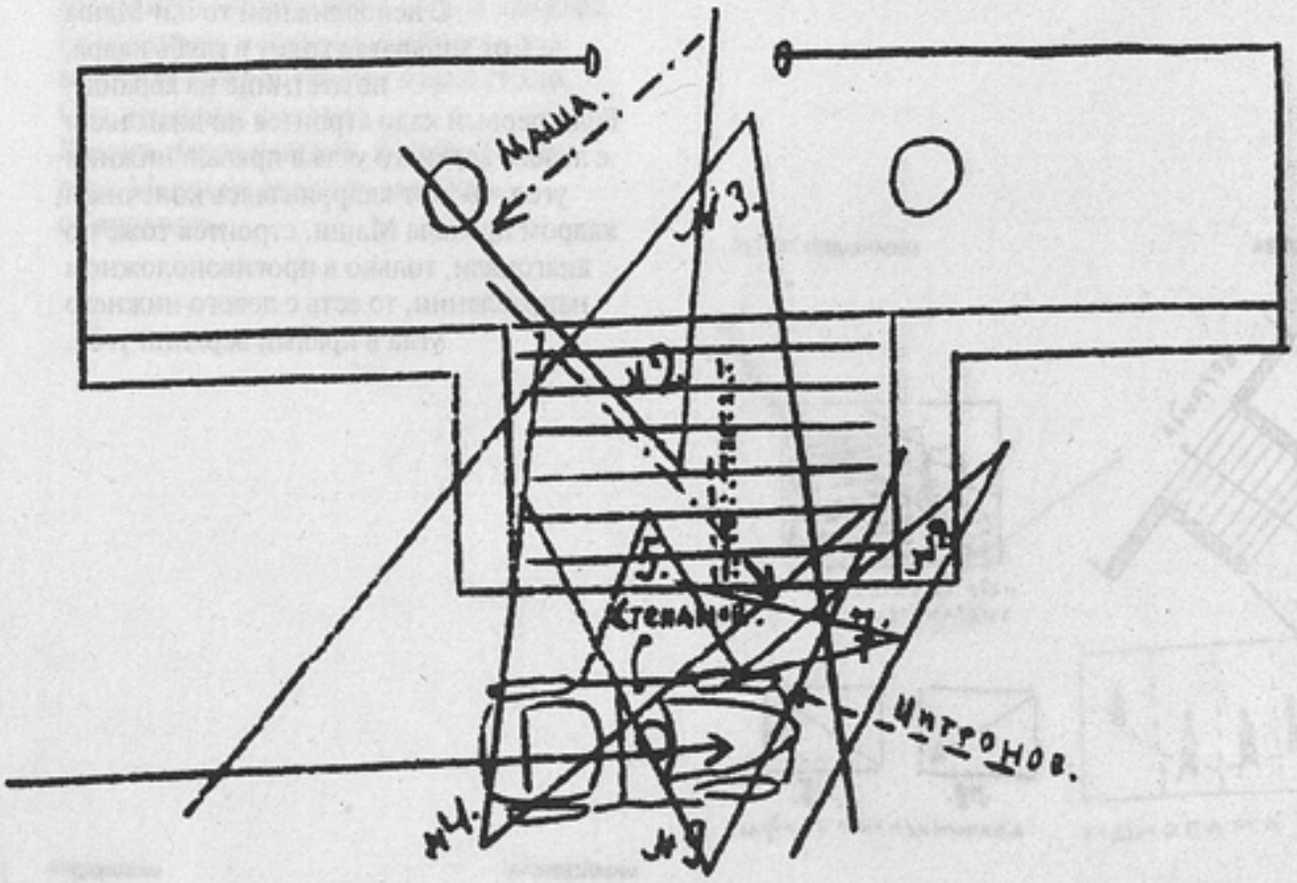
С неподвижной точки. Цитронов развертывается. Кресло стоит к аппарату спинкой. Голова Цитронова над спинкой кресла. Он провожает взглядом Машу. Начинает развертываться, то есть возвращаться к нормальному положению в кресле. Видит газету. Поднимает ее и смотрит. Продолжает развертываться до нормального положения в кресле. Занимает нормальное положение в кресле. Видна только часть головы Цитронова, плечо и руки, которые подняли газету. Цитронов смотрит фотографию в газете (отдел объявлений, полуголая женщина рекламирует белье). Зритель узнает фотографию.

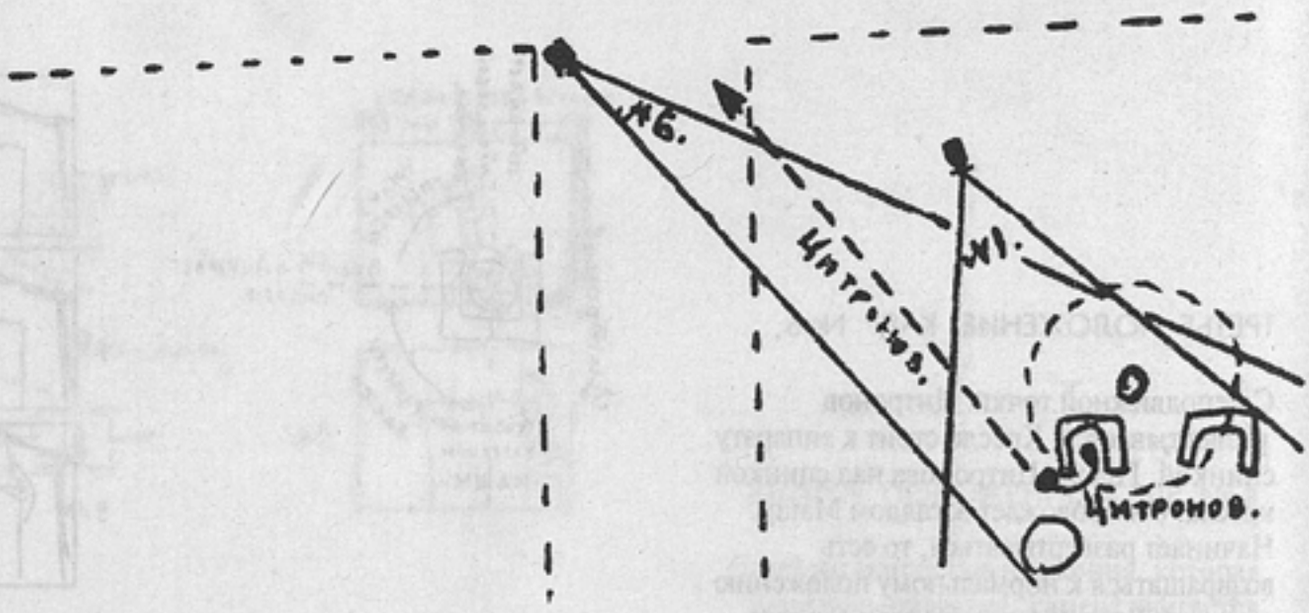
МИЗАНСЦЕН

МИЗАНКАДР



Общий мизансцен — приезд Степанова на дачу



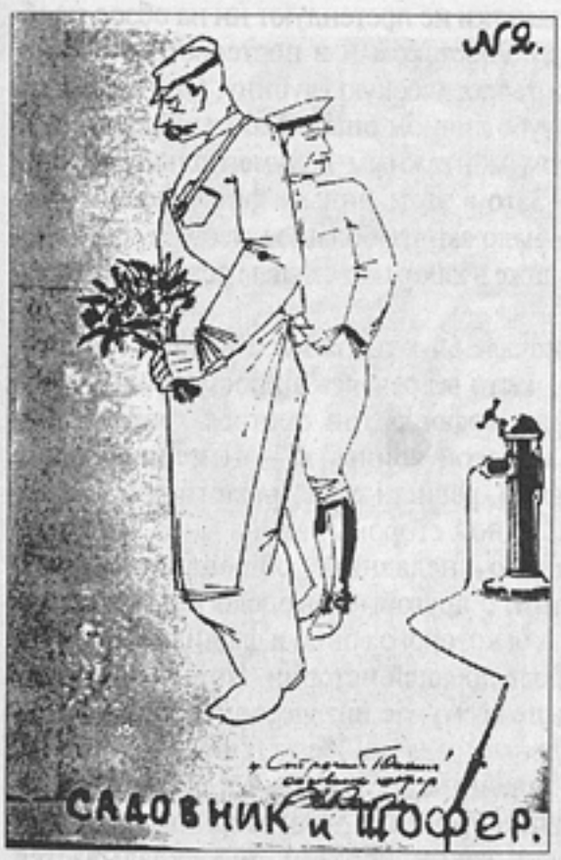


Содержание мизансцена.
№ 1 — Цитронов поднимается с кресла и надевает визитку,
№ 2 — из дверей гостиной выбегает Маша,
№ 3 — к лестнице веранды подъехал автомобиль,
№ 4 — Маша сбегает с лестницы,
№ 5 — из автомобиля вылез Степанов,
№ 6 — бежит Цитронов,
№ 7 — Степанов привлекает к себе жену и целует,
№ 8 — Цитронов подошел к автомобилю, взял шляпу и трость приехавшего,
№ 9 — все трое поднимаются по лестнице.

Дача доктора Степанова

Эскизы костюмов

Художник
В.Каплуновский



Вступительная статья, публикация и примечания Ирины Гращенковой

М.Ромм. 1970

М. ТУРОВСКАЯ

BLOW UP

Эти заметки не претендуют ни на обзор проблемы в советском и в постсоветском кино, ни на теоретическую глубину. Они основаны на сугубо личном опыте работы над одним — притом монтажным документальным фильмом. Зато в этом фильме фотографиям суждено было занять большое место и, быть может, даже в каком-то смысле решить его задачу.

В начале 60-х годов мы с Юрием Ханютиным, часто встречаясь в просмотровых залах Госфильмофонда (он смотрел хронику второй мировой войны, я — немецкие немые фильмы), решили сделать картину о фашизме. С одной стороны, война была еще сравнительно недавним общенациональным опытом, с другой — выросло новое поколение, для которого война и фашизм были чем-то вроде древней истории. Но на самом деле меньше всего нас интересовали общеобразовательные задачи. Немецкий фашизм был единственным доступным тогда способом заглянуть в феномен тоталитарного сознания, понять, каким образом оно складывается, как возникает фашизм.

Сейчас этот вопрос меня давно не мучает; день за днем я наблюдаю, как и из чего произрастает «обыкновенный фашизм».

Мы не были кинопрактиками и поэтому смутно представляли себе, как трудно реализовать нашу, казалось бы, простую идею. Мы написали экспозе, выбрали одного из самых знаменитых тогда режиссеров старшего поколения Михаила Ромма и, странным образом, не ошиблись. Режиссер игрового кино, лауреат Сталинских и Государственных премий, учитель целого поколения молодых режиссеров, в том числе Андрея Тарковского, согласился — не без колебаний — на нашу авантюру, считая, что работа займет два-три месяца. Она заняла два года, потребовала просмотра двух миллионов метров хроники, с трудом уложилась в две серии. Зато картина широко прошла не только на советском, но и на мировом экране, вызвав долгий резонанс. Два десятка лет спустя студенты во Фрейбурге рассказали мне, что «Обыкновенный фашизм» периодически появляется на экранах студенческих кинотеатров, все они его видели, и я была удивлена этому так же, как и они, увидевшие перед собой живого автора. Тем более удивлена, что в СССР картину довольно быстро убрали с экранов. У нас она шла только в одном небольшом ленинградском кинотеатре, причем по собственной инициативе его директора. (И шла там постоянно — в течение более чем двадцати лет ей был отведен один ежедневный сеанс в программе, неизменно собирающий зрительскую аудиторию. В последние годы фильм неоднократно показывали по телевидению, и, как свидетельствуют рейтинги, несмотря на дневные часы, его смотрели 30 процентов телезрителей, что нетривиально.) А вот книга, сделанная нами тогда же по фильму, не издана до сих пор.

Для целых поколений советских людей, выросших при тоталитарном режиме, эта картина оказалась первым сигналом к самопознанию. Кажется странным, что с падением режима постсоветское кино не создало чего-нибудь типа «Обыкновенного сталинизма». Но сегодня я не удивляюсь и этому. «Остранение» по Шкловскому, V-эффект по Брехту — мощный рычаг всякого искусства, и, может быть, именно чужой материал (а как мы с Ю.Ханютиным мечтали о своем, отечественном!) сделал нас более свободными и

дерзкими в обращении с ним. Наверное, о себе проще было размышлять на чужом материале.

Но tempora mutantur[1], и сегодня, три десятилетия спустя, надо объяснить, почему я возвращаюсь к этому, как говорится, «этапному» фильму.

Задумывая фильм как некое генеральное очуждение, мы, разумеется, понимали, что несколько часов (фильм впоследствии составил что-то около четырех часов — две серии) сплошной хроники смотреть будет трудно. По этой причине — и еще потому, что немое немецкое кино 20-х давало проекцию коллективного бессознательного (см. «От Калигари до Гитлера» З.Кракауэра), — первоначальный замысел сценария опирается на монтаж хроники со старыми немыми фильмами. Инфернальные виде́ния насилия — вампир Носферату, ужасный доктор Мабузе, не говоря уже о Калигари, — и парадная хроника «третьего рейха» должны были не только объяснять, но и «остранять» друг друга, в том числе и зрительно.

Нашим первым совместным разочарованием в работе над фильмом был категорический отказ М.Ромма от игрового материала. «...Меня стало просто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации — все разоблачало фальшивое и старомодное искусство. Драматическое казалось смешным. Я не мог относиться к этому серьезно.

Я пережил жесткое разочарование... Вероятно, еще тяжелее на душе было у Туровской и Ханютина: они не были согласны со мной, а это совсем уж горько»[2], — писал позднее М.Ромм в своей статье о работе над фильмом.

Мы настолько не были согласны, что впоследствии — на Болгарском телевидении — смонтировали сами несколько серий о звездах американского кино, одна из которых строилась на довольно забавном перевертыше: «мыльная опера» с Мэри Пикфорд в роли прачки служила отражением «реальности», а хроника жизни Пикфорд-звезды — отражением вымысла, Американской мечты. Мне вообще кажется, что портрет времени без экранных мифов неполон.

Но как режиссер М.Ромм лучше нас понимал, что без остраняющего материала выстроить фильм нельзя. И он очень широко сумел воспользоваться такого рода материалом. Детские рисунки, статуэтка древнего мыслителя, наскальные изображения пещеры Альтамира, съемки скрытой камерой в детских садах, возле дверей московских вузов, у метро, уцелевший обрывок любительской пленки Варшавского гетто с пятнами разложившейся эмульсии, съемки в музее Освенцима — в картину было вовлечено необычно многое. Но, естественно, едва ли не главным нашим подспорьем в процессе работы стали фотографии. «К этому времени мы решили

[1] Времена меняются (лат.).

[2] Р о м м М. Избранные произведения в 3-х томах, т.2. М., 1981, с. 301.

широко пользоваться фотоматериалом, опираться на него наравне с кинопленкой, — писал М.Ромм. — Мы убедились, что фотография на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична, как кинокадр. Иногда она выразительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность дает ей особую силу, — она будит мысль и заставляет работать воображение»[3].

Если вспомнить знаменитое эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», то можно представить себе, что фотография (равно, впрочем, как и кинопленка) отличается от произведений традиционного искусства отсутствием ауры: то, что при этом исчезает, может быть, суммировано с помощью понятия «аура». В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишится своей ауры[4]. Между тем со временем оказывается, что самые что ни на есть репродуцируемые фотографии и кино способны к «выращиванию» собственной ауры.

Я не буду здесь аргументировать это подробно, процитирую лишь давнюю свою статью «В эпоху технической воспроизводимости...»: «...если потребность ауры принадлежит сфере восприятия, то, по-видимому, возможность «выращивания» ауры заложена... и внутри самого произведения технического искусства. И дело не только в том, что с течением времени утрачивается серия: исчезают дубликаты фотографий, теряются негативы... превращаясь, в свою очередь, в раритеты, в уникумы. Дело в самом понятии подлинности, в дефиниции ауры, данной Беньямином: «Здесь» и «Сейчас» оригинала составляют понятие его подлинности...»...

В фотографии или кинопленке, особенно бурно обнаруживающих в наши дни тенденцию обзаводиться аурой, это есть сочетание неповторимости самого схваченного момента времени («сейчас» предмета изображения) и уровня технических средств («сейчас» качества изображения).

Иными словами, если в произведении искусства, изначально основанного на репродуцируемости, ослаблен момент подлинности самого оттиска, то зато резко возрастает момент подлинности изображаемого...

...Судьба какой-нибудь фотографии, семейного или официального альбома, кинопленки или диска может оказаться причудливей истории иной картины, спокойно провисевшей большую часть своей биографии в музее. («Подлинность вещи есть совокупность всего...»)»[5]

Я думаю, М.Ромм не захотел воспользо-

[3] Там же, с. 310 — 310.

[4] См.: Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996, с. 22.

[5] Туровская М. В эпоху технической воспроизводимости... — «Искусство кино», 1980, № 4.

ваться старыми игровыми лентами как раз потому, что, как Б.Балаш в 40-х годах, не почувствовал их ауры. Но именно поэтому он такое внимание уделил фотографии, очень остро ощущая как ауратичность ее «сейчас» («выхваченность мгновения»), так и ее судьбы. Недаром в своей статье он подробно (быть может, отчасти апокрифически) описывает приключения кожаного мешка с фотографиями, сделанными личным фотографом Гитлера Гофманом, историю альбома Штроппа и так называемого «Чешского альбома», не говоря уже об «открытии», сделанном в музее Освенцима, коридор которого оклеен маленькими полицейскими фотографиями узников.

Это и есть аура, которая в полной мере была реализована в фильме, составив существенную часть его воздействия.

Невозможно рассказать об использовании фотоизображений в «Обыкновенном фашизме» в полном объеме, выделю лишь основные приемы их превращения в часть фильма.

ЕДИНИЧНОЕ ФОТО

В монтажном фильме в большей степени, чем в игровом, очень многое зависит от случайности. Я очень хорошо помню очередной день, когда в нашем постоянном просмотровом зале на «Мосфильме» случайно было найдено начало фильма.

На наши рутинные ежедневные просмотры Ромм не ходил. Это естественно. Если бы он, как группа, просмотрел два миллиона метров пленки, он не мог бы монтировать. Мы отобрали примерно шестьдесят тысяч метров — тоже немало, — которые показывали ему, и из них он смонтировал ленту в три с половиной тысячи метров.

В этот день вместо обычной порции хроники шел материал, снятый скрытой камерой на московских улицах: кадры с изображением матери и ребенка. Как вдруг Л.Инденбом, второй режиссер фильма, фигура примечательная хотя бы тем, что он был постоянным вторым режиссером у С.Эйзенштейна, сказал: «Стоп, давайте еще раз посмотрим этот кадр. Мне кажется, я где-то видел фотографию расстрела матери с ребенком точно в такой же мизансцене». Инденбом не ошибся — у него была профессиональная зрительная память, — фотография была с трудом отыскана и умозрительная идея перехода от незатейливых кадров современности к фашизму стала кинематографической реальностью.

Вот как описывает начало фильма М.Ромм: «В зале темнеет, на экране надпись «Обыкновенный фашизм», глухой звук барабана и перечень хранилищ и музеев. Зритель ждет мрачного, тревожного или страшного зрелища, но вместо этого первый же кадр вызывает неожиданную улыбку: «Веселый кот». Идут детские рисунки, дети. Затем — студенты... они просты до предела, иногда забавны. За студентами кавалеры, ждущие своих девушек. Это вызывает смех. За кавалерами — любящие пары, женщины поправляют мужчинам галстуки. И опять смех. Затем фраза о матерях, о детях и наиболее смешные рисунки: «Моя мама самая красивая». Громкий смех в зале. Он еще звучит, когда на экране проходят два кадра: берлинский малыш и московский малыш. И тут же выстрел. Мать с ребенком, эсэсовец стреляет ей в спину. В зале

мертвая тишина, так тихо, что не слышно дыхания»[6].

На самом деле шоковый эффект эпизода построен на двух посылках, точном совпадении мизансцены соседних кадров: мать, переходя улицу, прижимает к себе ребенка — мать прижимает к себе ребенка под пулей; и, главное, на переходе с движущегося кинокадра на неподвижную фотографию. Фотография отличается не только «выхваченностью мгновения», но и его как бы растянутой длительностью, и еще фактурой. На фоне детских рисунков и улыбчивой, «дневной» хроники она темная, видно, что пожухлая, не слишком внятная. Внятен только «жест», как сказал бы Брехт. Странным образом на фоне вполне документальных, снятых скрытой камерой, кадров она оставляет ощущение документального удара.

Опять-таки не буду подробно артикулировать понятие «документальности», как одного из устойчивых образных мотивов в художественной культуре XX века, сошлюсь на собственную книжку «Брехт и кино», где документальность рассматривается как новое эстетическое качество, возникшее с новыми техническими средствами информации (фотография, печать, радио, кино, телевидение), способными передавать действительность в непретворенном виде, но не тождественно ей: «Употребляя понятие «документальный», мы имеем в виду не столько степень тождественности изображения действительности, сколько степень доверия, ощущения достоверности, возникающего у зрителя в процессе восприятия. При этом знаком достоверности, документальности становится как раз неполнота, отступление от тождества»[7].

Как ни странно могло бы показаться, но ощущение документальности старой фотографии удостоверяется в данном случае двойной редукцией тождества: ее неподвижностью и ее техническим несовершенством. Далее в фильме идет еще пара сопоставлений текущей хроники и старых фотографий, основанных на том же сходстве мизансцены, потом Гитлер. Но резкий поворот от современности к теме «обыкновенного фашизма» на самом деле осуществлен через психологический удар первого фото.

ФОТОГРАФИЯ КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО

В определении ауры В.Беньямином существенное место занимает история вещи: «Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности»[8]. М.Ромм меньше всего думал, а вернее всего, ничего не знал об ауре, но инстинкт художника сильней любой теории. Отбирая материал, а потом используя его в фильме, он следовал простому соображению: то, что поражало его (или нас), поразит и зрителя. Поэтому, заполняя пустоты хроники сохранившимися фотографиями или блоками фотографий, он — вполне по Беньямину — ссы-

[6] Ромм М. Цит. изд., с. 319 — 320.
[7] Туровская М. Брехт и кино. На границе искусств. М., 1985, с. 22 — 23.
[8] Беньямин Вальтер. Цит. изд., с. 21 — 22.

лался на их *происхождение* и *материальную ценность*, понимая, что именно это — а не только содержание самих кадров — составит истинную сумму их *исторического свидетельства*.

В фильме несколько таких массивных блоков фотоматериала, и большей частью они касаются той — скрытой — стороны нацистской практики, которая была спрятана за опереподобным фасадом парадов, факельных шествий, «зимней помощи», солдатского быта и прочих фирменных сюжетов официальных операторов. Они относятся главным образом к массовому — и не массовому, штучному — уничтожению людей.

Один из таких блоков — альбом Штроппа о депортации варшавских евреев. Вот как увидел его Ромм в польском министерстве юстиции: «Это добротный, тяжелый альбом в кожаном переплете. Великолепно сработанные фото. Текст напечатан на отборной бумаге. Альбом готовился в подарок Гиммлеру в связи с его предстоящим визитом в Варшаву. Но визит был отменен. Фотографии вошли в нашу картину в главу «Великая национальная идея в действии»[9].

На самом деле в картину вошли не фотографии, а именно «альбом Штроппа» как целое. Можно оценить его солидность, фактуру кожаного переплета, «подарочное» качество фотографий. Так же, как в фотографии расстрела, подлинность на этот раз удостоверяется добротностью. Ранящий парадокс добротности этих фотографий в том, что людей — стариков, детей — гонят, как скот. Камера словно листает альбом, иногда что-то выкрупняя. Например, прелестное лицо мальчика, может быть, это был бы будущий музыкант или математик.

Редукция документальности фотографии — ее неподвижность — опять-таки документальность усиливает. На этот раз за счет накопления количества. Дискретность фотографии читается как предъявление улик: одна, другая, третья. В конце — массивная печать и щегольская подпись: *Штропп*.

Предъявлены не картины депортации, а альбом, как вещь, как одна большая, физически тяжелая улика.

Другой блок: любительские фотографии казней, сделанные палачами для себя, для личного пользования. Они найдены во внутренних карманах эсэсовцев, вместе с фотографиями их жен и детей.

Камера показывает веселого, улыбающегося офицера на фоне деревни. Но движение объектива — и в кадре возникают двое повешенных, на фоне которых позирует офицер. Или — отрубание головы: момент, когда она еще не вполне отделилась от тела.

Здесь существенно как раз ощущение *любительских* снимков: кадры выбраны, но построены шатко, постановка света любительская, фотографии некачественные — такие «домашние», потертые снимки. Ужасно, что

они принадлежат не одному какому-то садисту, а разным, на вид нормальным, людям. Впрочем, и люди эти, позировавшие рядом с жертвами, в свою очередь, стали жертвами: ведь фотографии изъяты из нагрудных карманов убитых.

Здесь каждая фотография разыграна как отдельный микросюжет, рассмотрена подробно, а кратность сюжетов выглядит как серия монологов.

Такие блоки часто заменяли нам хронику.

«СТАТИСТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ»

«Воспитанный в убеждении, что монтаж это беспрерывное развитие (мысли, действия,

[9] Ромм М. Цит. изд., с. 312.

чувства), я считал, что каждый следующий кадр должен непременно сообщать что-то новое, продвигать что-то дальше, — писал Ромм. — Оказалось, однако, что иногда повторение приводит к изменению качества... Почти два года мы старательно выискивали и отбирали все, что выходило из ряда, все странное, в чем-то непохожее или чрезмерное, удивительное. Это было нашим рабочим принципом. Но приходилось, конечно, брать и самый обычный материал — без него не обойдешься. Однако, по мере накопления этого тривиального материала, стало обнаруживаться странное его свойство: чем больше

его собиралось, тем неожиданно интереснее он делался»[10].

Это фундаментальное свойство документального материала. Но, начиная фильм, мы о нем ничего не знали и так же, как свойства беньяминовской ауры, узнавали о нем на опыте, спотыкаясь о него. Чтобы каким-то образом рассортировать накапливающиеся тысячи и тысячи метров пленки, мы складывали ее по темам: Гитлер к Гитлеру, парады к парадам, похоронные процессии к похоронным процессиям... Из этой тематической сортировки возникали блоки, эти блоки потом оказались строительными кирпичами фильма.

В те же годы мой муж Бор.Медведев, готовя книгу обо всей массе монтажных антифашистских лент (а их в то время в мире было много) и, в частности, наблюдая процесс нашей работы, сформулировал эту закономерность монтажного кино: «Если двойная экспозиция, параллельный монтаж свойственны в такой же мере и игровому кино, то примененный здесь Франком Капра (речь идет о ленте «Разделяй и властвуй» из серии «Почему мы воюем». — *М.Т.*) прием накопления и сопоставления однородного материала — специфическая особенность историко-документальных фильмов. [...]

Надо сказать, что эффект остранения хроники в значительной степени основан на ее статистическом эффекте. Демонстрируя стереотипы, вырабатываемые для хроники разными кинематографиями. Они, собственно, и служат основой «статистического эффекта»[11].

Но оказалось, что иногда именно «статистический эффект» служит созданию в фильме пуантов странного, удивительного и даже уникального, смешного (а надо сказать, что смешное мы коллекционировали с особым тщанием).

Так, однажды, просматривая сюжет со скучным названием «Необходимость моторизации», мы наткнулись на духоподъемный кадр, где Гитлер показательно начинает вскопку под автобан. Впоследствии нам попался такой же кадр Геринга (по-видимому, это была целая кампания «копания»). Но когда разыскали соответственный кадр какого-то безымянного, провинциального фюрера, то Ромм смонтировал их всех вместе, и эта секвенция всегда вызывала гомерический хохот в любой аудитории.

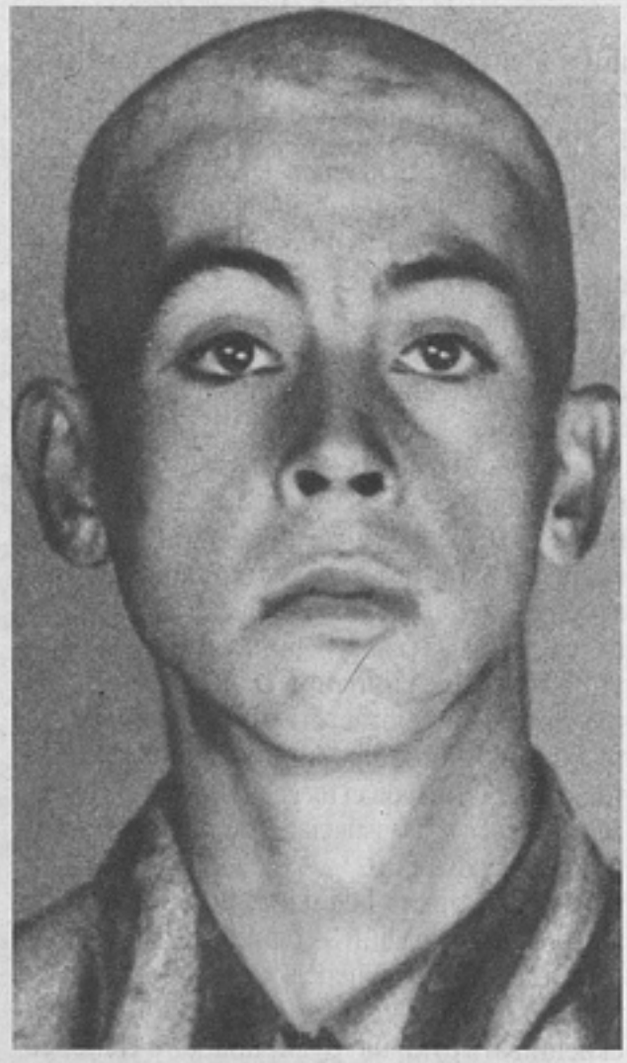
Разбирая архив Гофмана, Ромм нашел целый ряд фотографий — одиночных и групповых, где, позируя перед камерой, фюрер, а также все его присные, вместо того чтобы скрещивать руки на груди, подобно Наполеону, скрещивали их почему-то на неприличном, причинном месте. Количественное накопление — от позирующего Гитлера до большого группового портрета вождей, прикрывающих руками ширинку, — стало одним из самых комедийных и символических элементов фильма.

[10] Там же, с. 317 — 318.

[11] Медведев Бор. Свидетель обвинения. М., 1966, с. 77.

Что именно символизировали эти кадры, я не берусь определить, и принципиальной разницы между ними и фрагментами хроники копающих фюреров, в данном случае, пожалуй, и не было. Нерушимо было торжественное выражение физиономий — ведь первые лица партии позировали перед аппаратом. Но, как бы отделяясь от общего течения фильма, эти фото застревали в памяти, может быть, благодаря своей бессмысленности.

Тот же архив Гофмана дал материал для



другой замечательной забавной фотографической сюиты: Гитлер учился произносить речь.

Ораторствующего фюрера в фильме много, а маленькую немую речь Муссолини мы вообще вставили в картину не монтируя, потому что это оказалось на уровне хорошей клоунской работы.

Но дискретность тщательных — открыточного типа — фотографий опять-таки принесла неожиданный выигрыш в комизме. Гитлеровский пафос как бы разложен в них на элементы, лицо показано «аналитически», zerlegt[12] — как сказал бы Брехт. И более сильного эффекта достичь было бы невозможно и нарочно. Между тем Ромм только собрал эту фотографическую сюиту воедино, воспользовавшись «статистическим эффектом».

ФОТОГРАФИИ + ТЕКСТ

К сожалению, я не имею возможности пересказать историю кожаного мешка с продукцией гитлеровского лейб-фотографа Гофмана, который волею судеб очутился в 1945 году на «Мосфильме», тем более что за стопроцентную достоверность ее поручиться нельзя. Мешок уцелел благодаря историческому чувству неизвестного советского офицера и такому же чутью неизвестного же летчика, по легенде доставившего его в то единственное место, где его согласились взять на хранение, — на «Мосфильм». «Я рассказал историю фотографий не потому, что это занимательный эпизод [...], а потому, что альбом Гофмана — это образцовый случай режиссерского везения, — пишет Ромм. — Ровно двадцать лет лежали эти фотографии на «Мосфильме», в пятидесяти шагах от монтажного цеха, но понадобились они только нам. И как понадобились! Как будто Гофман работал специально для нас»[13].

Так или иначе, но это уникальное собрание фотографий дало возможность как минимум наполовину сложить вовсе не традиционную для монтажных антифашистских фильмов легкомысленную главу, которую я не стала бы называть «сатирической», как это вроде бы просится, а, скорее, назвала бы иронической — она сделана с весельем и отвагой. Фотографии в ней разнообразны, уникальны, смешны — каждая в отдельности и все вместе. Кое-какие из них мы с Юрой Ханютиным привезли из Германии,

[12] Разложенный (нем.).

[13] Ромм М. Цит. изд., с. 299 — 300.

куда были посланы М.Роммом, главным образом чтобы разыскать детские рисунки времен фашизма.

«...Роль корректива принадлежит уникальным, контрастным кадрам. Непохожесть, отклонение от статистического эффекта становится здесь (речь идет о монтажном фильме. — *М.Т.*) не только фактом, но и эстетическим качеством»[14].

Заслуга Ромма как раз в том, что он сумел из уникальности кадров создать новое эстетическое качество, в них изначально не заложенное и не предполагавшееся — с упором на смеховое начало. Он сделал это с помощью не только монтажа, но и самого типа, и характера текста.

В этой главе фотографии не затыкают дыры, не заменяют собой хронику, они выступают в своем привычном, житейском качестве фотографий из домашнего альбома, сделанных на память, для себя. При этом Ромм не воспользовался тем, что уже прошло по экранам, — «семейными» фото Евы Браун и пр. Он отобрал домашние неофициальные фото фюрера: интимную сторону фюрерского сознания.

Здесь надо сказать несколько слов о принципе монтажа фильма и его текстового сопровождения — они резко отличали картину от других монтажных лент.

Однажды Ромм сделал такой эксперимент: он собрал нас в просмотровом зале и показал одну из известных антифашистских лент — не помню, был ли это Пол Рота или Эрвин Лейзер, — без фонограммы. Ровно через пять минут мы перестали в ней ориентироваться: она распалась на бессвязные кадры — фильм был сложен по логике текста.

Как уже говорилось, Ромм складывал фильм совершенно иначе. Сначала эмпирически — сортировка материала по темам, — потом сознательно, он стал «собирать эпизоды по принципу монтажа немых художест-

[14] Медведев Бор. Цит. изд., с. 81.

венных картин»[15]. Короче, воспользовавшись знаменитой формулой С.Эйзенштейна: «монтаж аттракционов». Поэтому материал можно было смотреть без текста, и Ромм охотно показывал его всем подвернувшимся под руку, проверяя эффект и сопровождая короткими пояснениями. «Монтаж аттракционов», вероятно, и собрал фильму огромную даже для игрового фильма зрительскую аудиторию — только за первый год в СССР 40 миллионов, — к чему Ромм и стремился (мы-то с Юрой мечтали об «интеллектуальном» кино).

Вопрос о тексте, между тем, оставался открытым почти до самого конца. Было много вариантов: актер, диктор, диалог, узник концлагеря. Был даже проект пригласить Эрнста Буша, для чего Ромм послал нас к нему. Тот принял нас гостеприимно, играл и пел нам, познакомил с семьей, но от участия отказался, сказав, что к русской картине нужен русский же текст — иная точка зрения, в чем был прав. В конце концов было общими усилиями решено, что текст должен произносить сам Ромм: в основу легли его пояснения. Это решило фильм: из «монтажа аттракционов» он стал личным опытом, давая зрителям возможность для идентификации.

На записи, дойдя до главы о Гитлере, Ромм «озвучил» ее от первого лица, как бы от самого Гитлера. Глава получила название «О себе»: «интимные» кадры стали интимны дважды и в квадрате комичны: «Моя фуражка в фас» — «Моя фуражка в профиль»; «Я на фоне гор» — «Я на фоне моря»; «Я и девочка» — «Я и белочка». «Я выглядываю из-под мышки Зигфрида. Лучше бы наоборот». Как ни странно, именно тавтологичность текста по отношению к изображению увеличивала комизм в геометрической прогрессии. Иногда Ромм в пояснениях обращал внимание на латентное содержание фотографии. Например, в одном из фото «Подарки Гитлеру» (для советского зрителя однозначно рифмующихся с такими же подарками Сталину) он обратил внимание, что на заднем плане гигантского торта охрана обыскивает поваров: «Поваров на всякий случай обыскали». Это неизменно вызывало взрыв хохота.

Ромм научил нас тому, что даже отчетливая и простая фотография на экране прочитывается зрителем лишь частично, он не видит того, что видит, и текст — даже тавтологичный — часто создает необходимое третье измерение.

Разумеется, это лишь один из возможных вариантов работы с текстом, наиболее парадоксальный. Более парадоксальный, чем контрапункт.

Ромм пользовался, разумеется, и контрапунктом, и любыми другими вариантами текста. Я приведу лишь один пример. В главе, где серия фотографий нелегально снятых эсэсовцев (лагеря снимать запрещалось) показывает путь следования депортированных в газовые камеры — фото замещали нам недостающую пленку и были сняты с движения, как кино, — Ромм на мгновение приостанавливает кадр насильно раздетой молодой женщины, стыдливо прикрывающей свою наготу, и говорит: «Святая XX столетия». И тогда становится видно, что фотография странным образом напоминает композиции классической живописи, и это фото, и этот текст-«подпись» как бы вырывают ее из течения документального фильма и делают одним из символов эпохи.

BLOW UP

До сих пор речь шла об использовании фото как фото, в их, так сказать, оригинальном виде, с обыгрыванием их источника, качества, фактуры, массовидности или уникальности, их дискретности, их содержания и композиции, с естественными для кино наездами, укрупнениями, фрагментированием или панорамой. Само фото оставалось при этом чем-то целостным; камера рассматривала его, но не вторгалась в него, не разрушала.

Был один случай в фильме, когда этот — распространенный в кино принцип — был нарушен. Произошло это почти случайно — при очередной вспышке таланта М.Ромма.

«В последний день съемки (в Освенциме. — *М.Т.*) [...] я — в который уже раз — прошел по коридору барака. Весь коридор был сплошь оклеен множеством маленьких фотографических карточек. Каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, три четверти. Это были казенные полицейские снимки узников Освенцима. [...] Под каждой фотографи-

[15] См.: Ромм М. Цит. изд., с. 319.

ей — лагерный номер. Чтобы разглядеть его — нужно подойти вплотную. Я подошел совсем близко и вдруг увидел над номером глаза женщины — меня поразил этот взгляд. [...] Я посмотрел на фотографию рядом — это был мужчина — и опять меня поразил взгляд. [...] Выше и ниже, справа и слева — всюду эти маленькие фото и глаза. Лица были разные и глядели по-разному. [...] Но во всех лицах, во всех глазах была смерть. Она объединила всех. Этим оклеен коридор музея. [...]

Посмотреть десятки тысяч фотографий было уже невозможно: у нас оставался только час до отъезда. Близко вглядываясь в лица, я отмечал номера, можно было взять любые: одна печать лежала на всех.

Фотографии были пересняты и переведены на пленку. Я решил снимать их медленными наездами до самых глаз: именно так я впервые увидел эти глаза, когда подошел вплотную, чтобы разглядеть номер»[16].

Так увидели их мы, когда в один из дней Ромм посадил нас в зал и сказал: «Я сделал один эксперимент. Материал только что пришел с трюк-машины. Смотрите». Мы долго не могли опомниться и разошлись на цыпочках. Мы заглянули туда, куда заглядывать заказано: в душу.

Фотоувеличение столь простой и столь распространенный прием, в том числе при использовании фотографии в кино, что смешно на нем останавливаться. Но Антониони недаром назвал свой знаменитый фильм Blow up. Речь не о приеме, но о свойствах самой фотографии, технического воспроизведения жизни с помощью «аппаратов», как величал их Брехт. Это техническое воспроизведение имеет одну особенность: оно почти никогда не исчерпывается задачей, которую ставил себе «человек с аппаратом», и чем менее задача эта художественна, чем менее организован кадр, тем больше в нем удельный вес того, что выше я уже обозначила как латентное содержание.

Разумеется, в маленьком полицейском снимке, стопроцентно функциональном и максимально редуцированном, латентное содержание как бы сведено к минимуму. И понадобилось озарение Ромма, чтобы это содержание увидеть и угадать его эффект.

Фильм Антониони именно об этом — о латентном содержании кадра.

Казалось бы, технический прием макроувеличения в иных случаях обладает взрывной силой. В течение работы над фильмом, я помню, сделан был, среди прочего, такой эксперимент: одну часть подготовили для широкоформатного экрана. Зал на «Мосфильме» небольшой, и широкоформатный экран практически стоял на полу. Когда мы просматривали эту часть, было ощущение — как в фантастическом рассказе Бредбери «Вельд», — что штурмовики маршируют прямо на нас, находятся в том же пространстве. Наверное, такое чувство испытали первые зрители «Прибытия поезда» Люмьера.

В случае маленьких полицейских фотографий (как и в знаменитом фильме Антониони «Blow up») количественный фактор — фотоувеличение — стал качественным. Взрыв произошел как бы на молекулярном уровне, сами фотографии были разрушены, и эмоциональная энергия, высвобожденная им, была огромна.

Безусловно, в фильме Ромм использовал материал по всем правилам ауры. Был назван источник. Были показаны полицейские фото в оригинале: фас, профиль, три четверти. При медленном наезде камеры можно было рассмотреть лица: женские, мужские, молодые, старые. И только потом все это уходило, исчезало, оставляя в кадре только глаза. Латентное содержание, о котором не догадывался тюремный фотограф. Сгусток внутреннего мира. Чистую эмоцию. Смерть.

«Глаза Освенцима, стали, быть может, сильнейшим эпизодом фильма. Они вошли в главу «Обыкновенный фашизм», они стали и финалом картины»[17].

Кинопленка и фотография родственны и противоположны. Я рассказала лишь об одном случае работы с фотографией на экране. Их, видимо, множество. Когда-то нам с Юрой Ханютиным хотелось начать там, где мы с Роммом остановились: изучить и использовать возможности латентного содержания кадра, потенции фактуры, зерна, деформации.

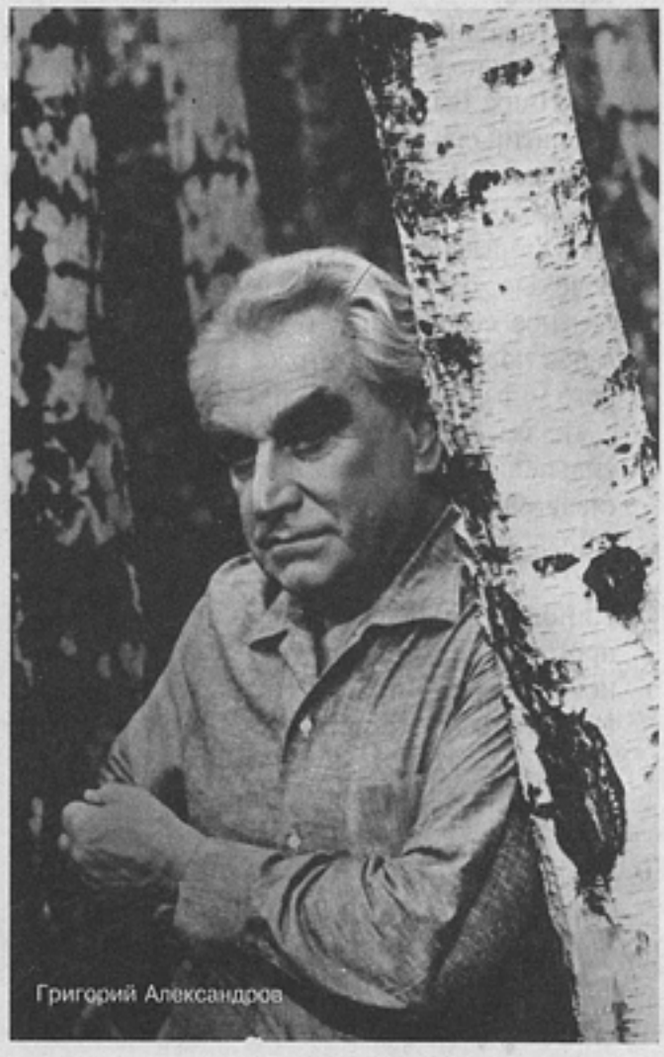
Но все это осталось в области наших мечтаний и в работе других кинематографистов.

[16] Ромм М. Цит. изд., с. 309 — 310.
[17] Там же, с. 310.

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

«ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА, СЖАТОГО ДО ТОЧКИ», ИЛИ ЭСТЕТИКА СОЦИАЛЬНОЙ КЛАУСТРОФОБИИ

«ПОБАСЕНКИ» ГРИГОРИЯ АЛЕКСАНДРОВА



Григорий Александров

Комедии Григория Александрова — «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947) — настолько полно демонстрируют процесс трансформации пространственной модели советской культуры, что по ним, кажется, можно отследить всю историю становления советской культурной географии 30 — 40-х годов: от «набора скорости» и «обретения Центра» до полной неподвижности, смерти движения и конструирования поистине солипсического Центра.

«Веселые ребята» были в этом смысле разбегом. Обычное у Александрова перемещение героев с периферии в Центр не имеет здесь еще не только никакого «напряжения» (Москва ни для кого не является «объектом вожделения»), но даже сюжетной мотивации: Костя Потехин приезжает в Москву без всякой видимой цели и лишь случайно оказывается в Мюзик-холле. Для незадачливой певицы Елены, так же, как и для ее домработницы Анюты, Москва и вовсе — «место жительства». Но

Вторая статья дилогии, посвященной мифологии пространства в сталинской культуре. Первую статью — о творчестве И.А.Пырьева — см.: «Искусство кино», 1996, №9.

настолько, насколько географическое перемещение персонажей не является существенным, безусловно значимым становится их перемещение в «культурном пространстве»: о сцене Большого театра мечтают как Елена, так и джазисты. Пространство «Веселых ребят» «сценоцентрично» (причем сцена является атрибутом именно столицы). Строгое разделение экранного пространства на Крым и Москву имеет тем не менее не спатиальное, но именно темпоральное измерение, что подчеркнуто мультипликационными врезками (под аккомпанемент: «время проходит — колесики спешат»), как бы хронологизирующими действие, не имеющее отношения к бесцельным перемещениям героев.

Крым, в свою очередь, разделен на скотоводческое хозяйство Кости Потехина «Прозрачные ключи» и роскошный пансионат «Черный лебедь», где обитают мещане — Елена и ее мать. Оба пространства соединяются «Маршем веселых ребят». В первом случае этот марш, открывающий фильм, «идет под пейзаж», во втором случае приводит к разрушению апартаментов «Черного лебедя». «Среда обитания» Елены и ее гостей — замкнуто-дворцовая: в странном этом пансионате нет ни привычных палат, ни коек, и мать, и дочь полностью распоряжаются огромными залами, целым двухэтажным дворцом с помпезными лестницами и огромными спальнями.

Зато жизнь Кости Потехина протекает на фоне уходящих под облака гор и ласкового моря. Его пространство подчеркнуто безгранично. Уже первые кадры фильма обнаруживают эту условность «скотоводческого топоса»: есть огромные покосившиеся ворота, но нет забора. Вся песня о песне идет на фоне движения героя вдоль разрушенных оград и поломанных плетней, на обломках которых он «играет».

Москва дана зрителю в виде смены сценических площадок для джазистов (сначала Мюзик-холл, затем Большой театр) или декораций-задников московского пейзажа. Лишь единожды показано в фильме открытое пространство — площадь, на которой происходит нечто несуразное: похоронный марш переходит в джазовые импровизации. Москва дана как место репетиции; по сути, весь «московский топос» в фильме — театр (сцена, репетиционные залы, «закулисье», гримерные, ложи и т.д.).

Театральное пространство не нуждается в географии, оно самодостаточно по определению — в нем разворачивается полная картина жизни (сцена) и происходит общение (сцена — зал). Потому-то и фильм, начавшийся с плана ворот отсутствующего забора, заканчивается движением камеры «из зала»: вначале крупный план сцены сменяется съемкой «с галерки», затем возникает «виньетка» (кадр в декоративной раме театральной ложи), наконец, Большой театр как бы выворачивается наизнанку и крупным планом дается теперь уже знаменитый портал, а сцена видна лишь в дверной проем, пока (по мере увеличения на экране здания) и вовсе не исчезает. Топография победила географию. Для географии нужен сюжет.

В «Цирке» географии еще меньше, чем в «Веселых ребятах». Лейтмотивом фильма является песня-гимн «Широка страна моя родная». Здесь Страна явлена именно в своей шири и самодостаточности. Ее четко обозначенный Центр (Москва) значим лишь постольку, поскольку самая Страна является Центром мира и притяжения. Можно сказать, что Страна выполняет роль Москвы. Замкнутость, самодостаточность Страны с удивительной силой передана в песне: «Широка страна моя родная, много в ней лесов полей и рек, я другой такой страны не знаю...»; Страна простирается «от Москвы до самых до окраин», еще конкретнее — «с южных гор до северных морей»; известно также, что она «необъятна» и что ее «взглядом не охватишь». У Александрова, в отличие от Пырьева, топика сжата до метафоры: глобус на американском поезде, увозящем «белую женщину с черным ребенком» от разъяренной толпы, переворачивается на восточное полушарие; перед зрителем возникают знакомые контуры «необъятной страны»; камера движется в «сердце Родины», и глобус оказывается игрушечным шаром, с которым играют морские котики на арене Московского цирка.

Трудно, кажется, вообразить себе большее противоречие: песня о необъятных просторах Страны становится фоном картины, центральным местом которой является... цирковая арена — пространство, еще более замкнутое и самодостаточное, чем театральная сцена. Движение в замкнутом круге арены возможно либо по периметру, либо вверх, потому и перемещения главных персонажей, именно как бесстрашных героев, происходят в вертикальном направлении — «Полет на Луну» и «Полет

«Веселые ребята»

в стратосферу». Именно на пушке и под куполом Марион Диксон поет свою знаменитую песню о том, что она «едет высоко» и что «звезды очень далеко» (в знакомом героическом векторе «вперед и выше»). Туда она улетела «от печалей и от бед».

В отличие от «Веселых ребят», где главным было перемещение героев в культурном пространстве, движение по параллелям глобуса в «Цирке» имеет прежде всего политическую коннотацию: героиня надеется стать счастливой в СССР, отказываясь от денег, мехов, дорогих платьев и Калифорнии. Мир разделен на гомогенное несоветское пространство и гетерогенное советское. В первом — расизм (характерно, что о «расовом преступлении» и «белых людях» говорит в фильме немец, а не американец, что было бы сюжетно более оправданно), во втором — интернационализм, вершиной которого является знаменитая «Колыбельная», исполняемая русским, украинцем, казахом, грузином, евреем и, наконец, негром, одетым в красноармейскую форму и поющим по-русски, и объяснением: «В нашей стране любят всех ребят — черных, белых, коричневых» и т.д. — вплоть до «розовых в полосочку». Интернационализм «Цирка» именно довоенного образца: поющий колыбельную Михоэлс стал невозможным в 1949 году, как и негр рядом с русской женой (даже поющий по-русски), как и сама история любви русского к американке после введения репрессий за брак с иностранцем. Торжеством интернационализма является финальный проход героев по Красной площади в спортивных колоннах 1 Мая, в День Международной солидарности трудящихся. Мэри превращается, наконец, в «товарищ Диксон». Выбор Александрова был на сей раз безошибочным (в связи с «Веселыми ребятами» его не раз упрекали в том, что на главную роль он выбрал Леонида Утесова, который, по оценке Р.Юренева, «совершенно лишил образ веселого русского паренька... национального и социального содержания»[1]). Сергей Столяров как раз и явил собой требуемый синтез «советского интернационализма»: «счастье в СССР» иностранка обретает с героем, обладающим подчеркнуто русской внешностью (открытый в «Цирке», Столяров и играл впоследствии героев русских сказок и былин). Советскость в «Цирке» выглядит своеобразным экспортным вариантом русскости, подобно тому, как у Пырьева русскость являлась экспортным вариантом себя самой. Потому-то «странному русскому языку», на котором говорит в пырьевских лентах Марина Ладынина, в «Цирке» соответствует «странный русский», переходящий в «странный нерусский», на котором говорит у Александрова Любовь Орлова.

Где бы ни происходили события (на арене, в гримерной или в гостиничном номере), они прежде всего происходят в Москве. Площадь перед Большим театром, которая в «Веселых ребятах» символизировала не столько Москву, сколько сам выход джаза на академическую сцену, заменяется в «Цирке» Красной площадью. Александровская Красная площадь — объект иконический. Она дана здесь с таким темпераментом и настолько ярко, что осталась навсегда в ряду главных визуальных символов советской эпохи (как и движущиеся тракторы на пырьевских полях). Красная площадь все время видна в окно гостиницы «Москва», где живет Мэри. Они как будто смотрятся друг в друга — страдающая героиня и главная площадь «необъятной страны». Так смотрят друг другу в лица русский Мартынов и немец Кнейшиц сквозь замерзающее окно, пока рисунок мороза не скрывает их. Если во втором случае между двумя мирами — еле

[1] Юренев Р. Развитие кинокомедии. — В кн.: Очерки истории советского кино, т. 2, 1935 — 1945. М., 1959, с. 203.

скрываемая враждебность, то в первом — искренняя симпатия. Все несимпатичное, как и положено, сосредоточено на несоветском полюсе, к которому героиня уже как бы не принадлежит. Несоветское пространство органично неспособно к восприятию «чужого», тогда как в советском, наоборот, — «никто на свете не умеет лучше нас смеяться и любить». Советское здесь самодостаточно, и потому Москва акцентируется в фильме не как центр, но как символ советского пространства. В соответствии с этим, фильм, начавшийся с вертящегося глобуса на американском поезде, завершается глобусом на советских гербах, проплывающих над Красной площадью. Сакральное пространство здесь — не Москва, а (прямо по-пырьевски) сама Страна. Центровка этого пространства еще предстояла Александрову. Чтобы создать Центр, нужно развернуть пространство вовнутрь, то есть — создать периферию.

Фильм «Волга-Волга» как раз и придал «необъятной Родине» требуемые объемность и динамику. Рождение периферии сделало пространство Страны центростремительным. Александров не обладал, подобно Пырьеву, «органикой безбрежности». Его пространственные решения всегда были «павильонными». В.Шкловский проницательно заметил это даже в «Волге-Волге» — наиболее пространственно разомкнутой картине Александрова: «В ленте «Волга-Волга» есть пароходы, а Волги мало.

Перед Волгой показали нам Чусовую.

Проходит на экране превосходно снятая, прекрасная река.

По реке плывут плоты, на плотах пляшут самодеятельный канкан. Пляшут неплохо, но река уж очень хороша.

Люди с сердцем иначе бы пели и танцевали, увидав такие берега.

Сделано это неверно»[2].

Сделано это между тем единственно возможным для Александрова образом. Точнее даже, не сделано (как по известным лекалам раннего Шкловского «делаются вещи»), но органически рождено логикой развития пространственной мифологии в советской культуре 1930-х годов.

Массовое перемещение героев из Мелководска в Москву, как и в «Веселых ребятах», не имеет конкретно обозначенной цели (в отличие от бюрократа Бывалова, мечтающего о столице и все ближе подступающего к ней, передвигаясь по ступеням служебной лестницы). Для героев же Москва — прежде всего сценическая площадка, центр иного культурного пространства. Но, в отличие от «Веселых ребят», это не только сцена, но именно советская сцена (фильм не случайно вновь заканчивается своего рода «гербом» — восседающий на сцене президиум одет в национальные костюмы советских республик). В «Волге-Волге» произошел своеобразный синтез «Веселых ребят» с «Цирком»: от первого фильма перешла сюжетная мотивация, от второго — сюжетная семантика.

Два противостоящих друг другу пространства, как всегда, составляют основу александровского фильма — провинциальный городок и столица. Между ними — река, не разграничивающая, но соединяющая. Если соотнести эти топосы с сюжетом, Мелководск — завязка, столица — развязка, а все движение — на реке (это и буквальное движение героев из провинции в столицу). Но Мелководск, данный в фильме довольно подробно, населен, как заметил Шкловский, одними дворниками и официантами. Можно добавить, что он населен исключительно артистами, поскольку никого не занятого в самодеятельности, кроме Бывалова и его секретарши, в фильме нет. Можно поэтому предположить, что в Москву отправился буквально весь Мелководск — от дворников до милиционеров. «Москва» дана и вовсе условно: через речной вокзал и павильонную сцену с президиумом. Зато река, где и протекает все действие фильма, дана через пароходы и барку. Все это также дается Александровым подчеркнуто условно: пароход перекочевал сюда, как и многое в александровских комедиях, прямо из американских мюзиклов (Шкловский был, кажется, предельно откровенен: «Это пароход с Миссисипи»), а расписная барка лесорубов откровенно театральна. Но «пробуксовка сюжета» в середине комедии («Плот никуда не идет, и вместе с ним стоит и сюжет»[3]) вызвана, как представляется, своеобразной топографической афазией: после Мелководска сюжет вдруг теряет всякую идеологическую коннотацию (талантливые массы — бездушный бюрократ) и

[2] Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985, с. 192.
[3] Там же, с. 191.

«Цирк»

Г.Александров (в центре) и
Л.Утесов (стоит в последнем ряду)
на съемках фильма «Веселые ребята»

переходит всецело в сферу комедийных разлук-встреч-путаниц героев. «Песня о Волге» уходит на второй план, чтобы вновь заявить о себе только в «Москве».

В принципе, «реки» могло бы не быть. Она сюжетно и топографически «избыточна» (ни Центр, ни периферия). Если реку из фильма «вычесть», как и предлагал Шкловский, мы и получим старую александровскую пространственную модель, где между пространствами нет переходов (либо мультипликационно «время проходит», как в «Веселых ребятах», либо глобус вертится, как в «Цирке»). Но именно в «Волге-Волге» Александров создал «пространство перемещения» и придал ему динамику. То обстоятельство, что, перейдя от символического пространства (мультипликация, глобус) к его визуализации, Александров создал «реку без названия» (Волга — она же Миссисипи); то обстоятельство, что «действие не идет» именно в момент движения, говорит и о принципиальной невозможности для режиссера выйти из круга заданных культурой пространственных решений, и о принципиальной невозможности эти решения «дать в формах самой жизни» (потому-то, вероятно, соцреализм и признавал формы условной образности исключительно в комедии). В результате «центростремительность» приобретает совершенно гротескные формы — в Центр едут не представители провинциальной самодеятельности, но весь Мелководск, как будто бы снявшийся с места и пересевший на плоты, барки и пароходы по первой же телеграмме из столицы: «Вызываем в Москву». Движение можно было передать либо мультфильмом, либо символом, но центростремительность диктует свои пространственные решения. Испробовав «формы самой жизни», Александров обратился к сказке.

Как известно, фильм «Светлый путь» поначалу и назывался просто «Золушкой». Завершал свою рецензию на «Волгу-Волгу» Шкловский обычным для него призывом: «Кинокомедия должна стать сюжетной. Кинорежиссер должен пойти за драматургом». Что это значило, стало ясно уже через год из другой статьи Шкловского «Разговор с друзьями», со словами о том, что «в наших лентах слишком много иронии и очень мало счастья»[4]. «Драматургия счастья» определила очень многое в «Светлом пути». За драматургом Александров, правда, не пошел. Сценарий В.Ардова был решительно изменен. Приданная бытовому сюжету совершенно не свойственная для него стилистика, несомненно, разрушила сценарий, создав удивительную для Александрова (почти пырьевскую) «безвкусицу» и эклектичность. Дело здесь было, однако, не в отсутствии «чувства меры», а в том, что сама эта стилистика (точнее — приход к ней) имела определенную логику. «Драматургия», история деревенской девушки, прошедшей путь от прислуги до многостаночницы-ударницы и инженера, выросшей под влиянием передовых партийцев до депутата Верховного Совета, фактически повторяла уже отработанный в советском кино сюжет[5] и опиралась на бытовой жанр. Стилистика — на новую топику. Иронии почти не осталось (программно-комические персонажи, откровенно повторяющие незадачливых женихов и мещан из «Веселых ребят» и «Волги-Волги», не удались Александрову настолько, что могут рассматриваться как неосознанная самопародия). Зато счастью не стало границ.

«Светлый путь» героини занимает приблизительно десятилетие. Все это время она проводит в маленьком провинциальном городке, расписанном под Мелководск (с гостиницей «Малый Гранд-отель», немощеными улицами и покосившимися заборами). Провинция к

[4] Там же, с. 393.

[5] В том же 1940 году на экраны вышел «Член правительства» А.Зархи и И.Хейфица.

Москве не устремлена. Напротив, сама Москва «прорастает» в провинцию. Первые слова фильма идут из радиоприемника: «Внимание. Говорит Москва». Затем появляется коробка от папирос «Москва», выброшенная приезжим столичным инженером и подобранная нашей героиней, чтобы затем превращаться в оживающую мечту (когда секретарь парткома говорит Тане, что поведет ее завтра «в наш дворец» (на фабрику), во сне ей предстает образ Кремля, за коваными воротами которого оказывается... ткацкий цех; когда уже в конце фильма героиня должна ехать в Москву получать орден, Москва вновь оживает с папиросной коробки). Затем Таня идет учиться грамоте. Первые слова: «Москва — столица всего Советского Союза. Она же — столица РСФСР. Москва — самый главный город». Телеграмма из Москвы магически разрешает все конфликты (директор-перестраховщик снят после «письма Татьяны» Молотову). Москва здесь не Место, но Слово. Движения между провинцией и столицей нет. Опять-таки «тянет в столицу» только мещанку-хозяйку Тани, говорящую инженеру: «Я вам так завидую, что вы недавно из Москвы. Москва... Большой театр...» Большой театр Александрова между тем уже мало занимал. Занимали, как всегда, кинотехника, трюк, эксцентрика. Такими открытиями в «Светлом пути» стал оживающий портрет и «двоение» героини.

Портрет, оживающий на Доске почета (излюбленный прием Пырьева), стал только прелюдией к дальнейшим метаморфозам героини, образ которой начинает двоиться в зеркале Кремлевского дворца. Москва резко изменяет стилистику картины. Барочность, помпезность, всегда нараставшая к концу александровских фильмов, приобретают здесь совершенно гипертрофированные формы. Кремлевские палаты как бы устремлены к тяжелой барочной раме, куда смотрится «орденоноска Танька». Самое это помпезное обрамление, в котором предстает «история роста героини», настолько контрастирует с бытовой стилистикой предыдущих частей фильма, что «драматургия» не выдерживает — зеркало превращается в своеобразную черную дыру, поглощающую героиню, а с нею и всякую сюжетную мотивированность происходящего, — «добрая фея» (сама же Любовь Орлова) уносит Татьяну в будущее, в котором обе они летят на автомобиле над Москвой. Стоит напомнить, что самое движение в небесах стало своеобразной рамой всего фильма, начинавшегося «небом», но если тогда камера «опускается» на знакомый «Мелководск», то в конце — на ВСХВ (туда же через год придут и герои «Свинарки и пастуха»). Действие протекает (или пролетает?) теперь как бы в невидимой удвоенной раме в павильонном пространстве.

Москва здесь явлена через макет-декорацию Страны — Выставку, что центрирует самое столичное пространство: «двойной Центр» как бы создает напряжение между столицей (Кремль) и Страной (ВСХВ) внутри самой столицы, но эта «двуцентричность мнимая». Культура каменеет в Центре, создавая все новые и новые «центры» (такого рода проектом стал Дворец Советов, который должен был удвоить (а не раздвоить) центр; такого рода проектами стали московские высотки, которые мультиплицировали центр). В конце 30-х годов таким удвоением центра была ВСХВ. Всякое действие в центре, по определению, умирает. В соответствии с этим выйти из Кремля можно только... в зеркало, а войти в ВСХВ можно только... опустившись на автомобиле с неба. Движение внутри самой Выставки — это прогулки героев под руку вдоль бесконечных барельефов, на которых каменные люди заняты «созидательным трудом», вдоль фонтанов и памятников, а еще лучше просто превращение в говорящий памятник, в виде которого предстает героиня (уже ставшая депутатом Верховного Совета), декламирующая стихи на фоне декораций ампирных арок. Это идеальное пространство для визуализации иконических образов, каковыми стали мухинские «Рабочий и колхозница», перед которыми окончательно и окаменели герои.

Итак, «Светлый путь» закончился полной неподвижностью. Мелководскому бездорожью больше не стало места на экране. Остались Москва, павильон и (поскольку топосы эти замкнулись окончательно) некое виртуальное пространство, в котором удваивается героиня. Такова топика «Весны» — фильма, советской критикой неоцененного. Александров попытался вложить в него, кажется, все изобретения, какие были им сделаны в довоенных комедиях: тут и техника на экране (аппарат для «ловли Солнца» сильно напоминает пушку для «полета на Луну» из «Цирка»), и поющая, танцующая классические и характерные танцы, играющая на рояле, отбивающая чечетку и окончательно (после «Светлого пути») «раздвоившаяся» Любовь Орлова, тут и

«Светлый путь»

наглый бюрократ Бубенцов, быстро, впрочем, разоблаченный. Но главное — сохранено излюбленное александровское пространство сцены, превращенной теперь в павильон киностудии.

Александров сам подсказал критике — о чем его фильм. Когда в финале герои говорят о том, что это картина о весне в сердцах людей, о слишком замкнутых ученых, не замечающих всей полноты жизни, и слишком поверхностных работниках искусства, не знающих свой материал, верить этому, разумеется, следует лишь в той мере, в какой вообще стоит верить героям комедии. Все здесь наоборот: фильм, который должен «разрушить штампы» (об ученых или о работниках искусства), сам состоит из поистине исчерпывающего набора штампов: профессор Никитина рассеяна до такой степени, что не может сказать, который час, говорит наигранно серьезным голосом, ходит исключительно в пиджаке, рассуждает все время о весе Солнца, профессора — седые старички в роскошных апартаментах... Все это нисколько не отличается от тех осужденных как «штампованные» представлений об ученых, какие имел о них режиссер Громов. Жизнь искусства также дана как набор штампов: загримированные под важных «дипломатов» «ребята», которым режиссер дает «перекур», вездесущая болтливая гримерша, обожающая режиссера ассистентка («Ах, как он видит!»), перевоплощающиеся актеры, которые, едва уйдя за кулисы, или прямо на сцене обсуждают свои проблемы... Вряд ли можно собрать больше штампов. Между тем фильм снят как бы «по следам событий», когда в финале герои решают «сделать фильм о том, что с нами произошло». А «произошло» следующее: «переворот в науке» — профессор Никитина «поймала Солнце», артистка Шатрова получила заглавную роль в оперетте, режиссер Громов избавился от штампов, влюбившись в Никитину (артистке оперетты достался, согласно ранжиру, журналист). Все эти события можно было бы воспринимать даже как «жизнеподобные», если бы в финале две Любови Орловы не превратились в одно лицо, если бы не оказалось, что шагающие по утренним, влажным после поливки московским улицам колонны не передвигаются... в павильоне. Шкатулка оказалась с секретом.

Александров «обнажил прием». «Весна» — это фильм о фильме. Картина начинается со слов: «Внимание. Приготовились. Начали». Удар хлопушки. Дубль. «Весна». Титры. Далее — колонны шагающих в павильоне людей, выходящих из студии «на натуру». Но фильм начинается и заканчивается в павильоне: марш по весенним улицам — это студийные съемки. «Рама» делает все происходящее двусмысленным. «Вам нужны эффекты, побасенки», — говорит Никитина режиссеру. Спор о «побасенках» перемещается в студию, где о произношении этого слова спорят два равно уродливых Гоголя, пробующиеся на роль. Говорит ли Никитина в фильме «Весна» или о фильме «Весна», сказать определенно нельзя. Как нельзя сказать, что имеет в виду ассистент Громова Мухин, когда, завидев «пушку, стреляющую в Солнце», говорит: «Вот бы нам такую штуку для съемки». Заботы режиссера о «подобии» актрисы («чем больше наша героиня будет похожа на Никитину, тем лучше»), как и слова гримерши: «Давайте гримироваться! Мы сделаем из вас настоящую Никитину» — также нельзя истолковать однозначно: Любовь Орлова действительно сильно похожа на саму себя, и играет она киноактрису, то есть Любовь Орлову, и говорит (будучи актрисой Шатровой) профессору Никитиной (себе самой): «Я играю вас в кино»...

В странном виде предстает перед зрителем Николай Черкасов, которому в картине и вовсе нечего играть. Его роль — говорить банальности о любви, вычитанные им из толстой книги «Мудрые мысли» — от Шекспира до Герцена, повторять, что «наш советский ученый живет в самой гуще жизни», что «он чело-

век», что он «должен петь» или что «ученая должна любить, и она будет любить», неустанно твердить: «Я хочу в этом деле разобраться до конца» и носить красивый костюм. Черкасов здесь никого не играет — даже себя самого (прием «овнешнения» обнажается в песенке о капитане — знаковой песенке Черкасова из «Детей капитана Гранта», напеваемой в «Весне» Маргаритой Львовной — Фаиной Раневской). Остается предположить, что это и есть... сам Григорий Александров, режиссерская роль которого отдана Николаю Черкасову.

В «Весне» случилось почти невероятное: все вышли из своих ролей и одновременно из своих социальных ролей, став другими. (Или — самими собой?) Актриса, играющая самую себя в картине о себе самой; актер, ничего не играющий, но лишь представляющий на экране режиссера; режиссер, снимающий фильм о фильме, в котором его жена-актриса снимается в роли самой себя... Эта удивительная тавтология сюжета (также, впрочем, удвоенная: в известной сцене «горячки белой» Маргарита Львовна называет себя Львом Маргаритовичем) накладывается на «тавтологию пространства». Оно как будто «продавлено» в своей самодостаточности. Фильм о Москве, наполненный городским пейзажем, кажется, не вырывается из павильона. Но даже когда «вырывается», в финале вновь оказывается, что из студийной тюрьмы не уйти. Пространство «просело» на киностудии. Именно здесь все виденное в фильме даже натурно оказывается бутафорным. Интересен постоянный сдвиг к «камере сверху», когда на экране павильон или сцена: объемное, «настоящее» пространство только здесь, в декорации, в макете. И действительно, неясно, прогуливаются ли герои по павильонной или по настоящей ночной московской набережной.

Ибо в студии есть и собор Василия Блаженного, и набережная Мойки с Пушкиным на мосту, Маяковский (со страшным, перекошенным лицом), читающий свои стихи... Герои «входят» в фильм о композиторе Глинке, и Глинка «выходит» из своей картины и ведет их в другой фильм. Киностудия наизнанку — это странное закулисье Александрова похоже на галлюцинации сошедшей с ума Маргариты Львовны. Этот «сумбур вместо музыки» оказался поистине невероятной выворотkой такого знакомого александровского закулисья, где убегал от пожарников Костя Потехин и промокшая от дождя домработница Анюта пела свои куплеты: «Тюх-тюх-тюх-тюх, разгорелся наш утюг»; где Мэри, влюбившись в своего Мартынова, превращалась в «товарищ Диксон»; где Стрелка целовалась со своим счетоводом и менялась костюмами с незадачливым лоцманом...

Пространство разворачивалось, затем центрировалось, после чего сворачивалось и в конце концов начинало выворачиваться наизнанку. Критики упрекали фильм в том, что в нем мало действия и слишком много «приемов». Точнее было бы сказать, что в нем ничего, кроме приемов, нет, а действия не «мало», но нет вовсе — даже то, что происходит, оказывается в финале «мнимым» — от исполнительницы главных ролей до площади перед Большим театром. Александров как будто решил показать зрителю свое кино с «той стороны» экрана. В финале «Весны» мы и оказались, наконец, «за спиной» героев «Цирка», проходящих по Красной площади под гимн «Широка страна моя родная». Только теперь звучит другая песня, а колонны оказываются запертыми в павильоне, где есть, впрочем, все — и страна, чтобы человек проходил по ней, как хозяин, и даже небо, чтобы летать в нем в автомобиле, приземляясь на ВСХВ.

Да только все это уже отходилось и отлеталось. Потому-то «Весна» оказалась фильмом, события в котором «протекают» в мнимом пространстве. Да и сами эти события оказываются мнимыми. Спустя несколько лет к открытию советских пространственных мнимостей пришел и Пырьев. Оба режиссера пришли к своей «весне», кажется, неосознанно. Просто, как заметил Шкловский еще в 1939 году, советскому кино нужно «не ощущение метода, не установка на выражение, не подчеркивание усилия по преодолению материала, а связное ощущение»[6]. И хотя для Александрова важным было все же «ощущение метода» и «подчеркивание усилия по преодолению материала», а для Пырьева — установка на выражение, в творчестве двух крупнейших кинокомедиографов сталинской эпохи особенно мощно выразилось именно «связное ощущение», что и позволило им одновременно отразить и визуально оформить становление, развитие и исчерпание пространственной мифологии сталинской культуры.

[6] Шкловский В. Цит. изд., с. 393.

РОМАН ПОЛАНСКИЙ

Роман

ГЛАВА 21

Впервые в жизни я мог не беспокоиться о пропитании. После молниеносного успеха «Ребенка Розмари» я превратился в голливудского «золотого мальчика», на которого сценарии и предложения от студий так и сыпались. Студия «Парамаунт» хотела заполучить меня, но у нас были сложные отношения. Они не только отклонили проект сценария, который был заказан Жерару Браху, но проблемы стали возникать и с «Горнолыжником». Они хотели, чтобы фильм полностью снимался в США, меня же больше влекли фотогеничные альпийские курорты. От этой затеи и вовсе отказались, но, как выяснилось, ненадолго. Через несколько месяцев из «Вэрайети» я узнал, что «Горнолыжника» все же будут снимать на «Парамаунте», только с другим режиссером. В главной роли — Роберт Редфорд.

Предлагавшиеся мне сценарии были похожи один на другой — ужасы, связанные исключительно с сумасшествием и оккультизмом. Это меня ничуть не интересовало. Студии руководствовались теорией, что если что-то получилось один раз, тот же прием будет срабатывать вновь и

Продолжение.
Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 6 — 10.

Оказалось, что энцефалограмма выявила повреждения мозга.

Едва прибыв в Лос-Анджелес, мы помчались в больницу. У Комеды к носу были подведены трубочки, еще одна была введена в горло, в то место, где ему делали трахеотомию. Голову скрывали многочисленные повязки. Глаза были открыты, но смотрели невидящим взглядом. Он был в коме. На его истощенном, с ввалившимися щеками лице появилось странное детское выражение.

Очень медленно я заговорил с ним по-польски: «Кшиштоф, если ты меня слышишь, сожми мою руку». Он сжал. Я оставил свою руку в его, но его пальцы продолжали спазматически сжиматься. Я так никогда и не узнал, было ли первое пожатие сознательным или нет.

Шэрон очень расстроило то, что произошло с Комедой: она впервые столкнулась с настоящей трагедией. Мы ежедневно бывали у него, но улучшения не наступало. Я настолько верил в прогресс науки и американскую медицину, что не сомневался, что он выкарабкается. Он не выжил. Один раз он вышел из комы и написал несколько несвязных слов по-польски, в другой раз слабо отбивал ритм, когда я завел ему магнитофонные записи, но полностью в сознание он так и не приходил. Он умер вскоре после того, как жена отвезла его назад в Польшу. Я утешался лишь тем, что в Голливуде Комеда все время был счастлив.

В тот период Шэрон была занята больше, чем я. Ее выбрали на роль в «Долине кукол». Это было важным шагом в ее карьере, хотя она не считала ни книгу, ни фильм выдающимися произведениями. Потом последовала роль в «Команде с погибшего корабля», где в главной роли снимался Дин Мартин. Проработав целый съемочный день, она возвращалась домой и сама готовила на всех еду. Друзья обожали Шэрон. Дело тут было не только в ее красоте. А она была безумно красива. Мини-юбки подчеркивали изящество ее великолепных ног. Она была среди первых, кто стал носить эти символы сексуальной свободы 60-х. Когда она выходила на улицу в мини-юбке, все оборачивались и смотрели: мужчины с восхищением, женщины с завистью, пожилые матроны с неодобрением, старики с ностальгическим обожанием.

Шэрон поражала не только своим хорошеньким личиком и сексуальной фигуркой. Меня очаровывали ее добродушие, оптимизм, любовь к людям, к животным, к самой жизни. У нее было прекрасное чувство юмора. К тому же она была прирожденной домохозяйкой. Она не только божественно готовила, но и стригла меня. Ей нравилось складывать мой чемодан, когда я куда-нибудь уезжал. Она всегда знала, что нужно туда положить. Я и сегодня не могу укладывать или распаковывать чемодан без того, чтобы не вспомнить о ней.

Однажды она попросила меня описать мой идеал женщины.

— Ты, — сказал я.

— Брось! — засмеялась она.

— Я серьезно.

— Чего бы ты от меня еще хотел?

— Ничего, — ответил я совершенно откровенно. — Я бы не хотел, чтобы ты хоть как-то менялась.

В «Команде с погибшего корабля» Шэрон играла мастера кун-фу. Она настояла на том, чтобы познакомить меня со своим инструктором. Вот так я встретился с Брюсом Ли. Он мог обучить любому боевому искусству.

Совершенства он добивался с почти нечеловеческой методичностью. Он придерживался строжайшей дисциплины, сочетавшей в себе тяжелые тренировки балетного танцовщика и часы практики фокусника. Брюс никогда не упускал возможности продемонстрировать свое искусство. Вскоре мы уже устроили импровизированный спортзал, и он стал давать мне уроки. Он все время говорил, чтобы я напал на него, когда он этого не ждет. «Я не прозеваю, — уверял он. — Ты мне не повредишь, но, возможно, чему-то научишься». И вот как-то раз, когда он завязывал шнурок, поставив ногу на бампер машины, я решил поймать его на слове и приготовился ударить ногой. Даже не подняв глаз, он выставил вперед руку и перехватил мою ногу. «Попробуй как-нибудь еще», — посоветовал он.

Я начал понимать, что Шэрон — нечто постоянное в моей жизни. Мысль о том, чтобы жениться и обзавестись семьей, пугала меня. Нет, я не боялся, что Шэрон станет посягать на мою свободу, просто мне казалось, тесные связи делают меня уязвимым. Даже когда заводишь собаку, понимаешь, что рано или поздно придется расстаться с ней.

Шэрон не скрывала, что хочет иметь ребенка. Сама она об этом не заговаривала, но я знал, что, несмотря на вольный образ жизни, брак для нее вследствие католического воспитания имеет большое значение.

Неожиданно для самого себя я сделал ей предложение в ресторане. Мы решили устроить церемонию 20 января 1968 года в Лондоне.

На церемонии фотографов было больше, чем гостей. К моей большой радости, из Кракова приехали отец и Ванда. Последовало несколько приемов. Самый крупный устроили в Плейбой-клаб, там собралось, казалось, пол-Лондона и половина Голливуда.

Меня пригласили быть членом жюри Каннского фестиваля 1968 года. Там оказалось множество друзей и знакомых. Ни Шэрон, ни я не почувствовали приближения «революции», которая чуть не опрокинула Пятую республику. Впервые мне показалось, что события мая 68-го затронут и Каннский фестиваль, когда утром меня разбудил Франсуа Трюффо и стал убеждать присоединиться к нему в фестивальном дворце Жана Кокто. Мое присутствие необходимо, сказал он. Там обсуждался вопрос о том, как восстановить Анри Ланглуа, директора Парижской синематеки, которого недавно сместил Андре Мальро, деголлевский министр культуры. Немного времени потребовалось мне на то, чтобы понять истинную цель митинга: не восстановление Ланглуа, а срыв фестиваля. «Хватит фестивалей звезд», — крикнул кто-то.

Меня пригласили выступить. «Организуйте дискуссию, — сказал я, — но не забывайте, как прошло открытие фестиваля. Там показывали «Унесенных ветром», и когда Кларк Гейбл появился на ступенях Тары, зал взорвался аплодисментами. Шоу-бизнес не может обойтись без звезд».

Не это хотели услышать собравшиеся. Я понял, что Трюффо и его друзья разочарованы: Раз я откликнулся на звонок, они решили, что я на их стороне. Митинг кончился сумятицей. Нас с Луи Малем, единственных присутствовавших там членов жюри, попросили выяснить мнение остальных. Хотели ли они продолжения фестиваля или готовы были уступить требованиям левых и подать в отставку в знак солидарности с майской «революцией»?

У меня была совершенно четкая позиция. Мне казалось абсурдным прерывать фестиваль на том основании, что это якобы элитарный капиталистический символ. Я знал, как важно, например, для чешского режиссера Милоша Формана, что его фильм показывают в Канне. Вспомнил, как радовались мы в Польше всякий раз, когда польский фильм отбирался для показа на фестивале.

На сей раз я оказался на одной стороне с СССР. Член жюри от Советского Союза поэт Всеволод Рождественский счел предложение об отмене фестиваля столь диким, что отказался даже присутствовать на нашем экстренном заседании.

Организаторы фестиваля пытались продолжать программу. Вечером должен был состояться просмотр фильма Карлоса Сауры «Шипучка с мятой», но революционер Саура хотел снять картину с конкурса. Зрители же ничего не знали о происходящем. Они пришли с твердым намерением посмотреть кино. Саура и его товарищ Джеральдина Чаплин попытались помешать просмотру, забравшись на сцену и удерживая занавес. Занавес все равно открылся, а Саура и Чаплин повисли на нем. Когда под действием силы тяжести боевая парочка все же рухнула на сцену, зрители подскочили к ним, и началась драка. Просмотр продолжался еще несколько минут, но потом зажегся свет, и демонстрация прекратилась.

Теперь из Парижа волна докатилась и до Канна. Повсюду шли митинги, демонстрации, процессии, собрания, слышались крики: «Прибыли наши товарищи — студенты из Ниццы». Францию охватила всеобщая забастовка. Нарушилось транспортное сообщение, бензина не было. Фестиваль начал сворачиваться и закончился полным хаосом.

Не было никакого смысла оставаться в Канне, когда фестиваль рухнул, но и добраться до Парижа было невозможно, поэтому мы решили провести оставшееся время в Риме. Таким образом у нас выдалась неделя незапланированного отдыха.

Карьера Шэрон в кино развивалась значительно удачнее моей. Я же за неимением лучшего взялся писать сценарий фильма «День на пляже» по рассказу голландского писателя. Предполагалось, что это будет малобюджетный фильм. Это история алкоголика, который везет свою маленькую дочку на день на море, путешествие же оканчивается попойкой и трагедией. Фильм должен был стать режиссерским дебютом Саймона Хессеры.

В это время Шэрон поняла, что беременна. Беременность была случайная, потому что она предохранялась. Врач назвал это чудом и предположил, что виной всему почти животная жизненная сила Шэрон. Он поинтересовался, что мы намерены делать. Я сказал, что ребенка мы, конечно, сохраним, ведь мы хотели малыша. Он одобрил наше решение, сказав, что все это похоже на дар Господний.

По правде говоря, новость выбила меня из колеи. Ребенок представлялся такой роскошью, таким важным событием, что, по моему мнению, требовал не менее тщательной подго-

товки, чем фильм. Мне хотелось, чтобы и обстановка была соответствующей: дом попросторнее, побольше времени на приготовления. Более того, Шэрон подписала контракт вместе с Витторио Гасманом на съемки в Риме и Лондоне, и я понимал, что ее беременность станет очевидной к концу съемок. Я убеждал ее рассказать обо всем режиссеру, Николасу Гесснеру, но она не соглашалась. «Все устроится», — успокаивала она меня.

12 февраля 1969 года мы сняли дом Терри Мелчера, импресарио, работавшего в сфере грамзаписи. Во многих отношениях это было приятное местечко — загородный дом, цветущий сад, много места для малыша. С моей точки зрения, единственным минусом была недостаточная уединенность. На территории располагался еще один дом поменьше, где жил управляющий. Управляющий нам был не нужен, и я спросил, не мешает ли Шэрон, что кто-то будет жить вместе с нами, но ей это было безразлично. «Он приятный молодой человек, очень тихий, — сказала она. — Нет, мне он не мешает».

Не успели мы переехать, как Шэрон пора было отправляться в Рим на съемки. Я долетел вместе с ней до Лондона, где задержался по делам.

Я слишком долго отдыхал. Теперь, когда я «подзарядил батарейки», мне не терпелось взяться за новый фильм. От Сэнди Уайтло, вице-президента «Юнайтед Артистс» по производству, я получил гранки книги Робера Мерля «День дельфина», из которой, как он считал, мог получиться неплохой фильм. В отношении книги у меня не было полной уверенности, да и разрывать связи с «Парамаунтом» было как-то не совсем удобно, но ведь никакого официального контракта у нас не было, да и они не постеснялись передать «Горнолыжника» другому режиссеру.

Меня пригласили на Бразильский кинофестиваль, где в суматохе потерялся мой паспорт. Пока получал новый, ставил визы, ушло много времени. Я подумал, что с меня хватит, и решил подать просьбу об английском гражданстве. В Англии я чувствовал себя как дома. Однако мне сказали, что так как я родился в Париже, будет проще получить французское гражданство.

С новым энтузиазмом я взялся за работу над «Днем дельфина». У меня была любимая жена, скоро будет ребенок. Я был еще достаточно молод, чтобы ощутить, что вот оно счастье, здесь, рядом, а не где-то за углом или в воспоминаниях. И в профессиональном, и в личном плане Лондон летом 1969 года сулил много надежд.

Когда я сажал на корабль Шэрон, отправлявшуюся в Америку, у меня пронеслась мысль: а ведь ты можешь ее больше не увидеть. Если бы ничего не произошло, я скорее всего забыл бы про это предчувствие, но в свете всего, что случилось, я не могу избавиться от этого воспоминания. Когда я шел от корабля к машине, я уговаривал себя оттолкнуть прочь это болезненное ощущение, позвонить Виктору Лоунсу, выпить что-нибудь, найти себе девочку.

По пути в Лондон я заметил, что Шэрон забыла в машине сумочку. Как я выяснил, в определенные часы на корабль можно было звонить. Чем больше я разговаривал с Шэрон, тем абсурднее мне казалось мое предчувствие. Она сказала, что в сумочке ничего важного не было. «Жаль, что тебя нет с нами. Тут и кино показывают, и спортзал есть. Тебе бы понравилось».

Завершить новый сценарий оказалось сложнее, чем я думал. В отличие от «Ребенка Розмари», «День дельфина» был рыхловат, кроме того, надо было придумать, как заставить дельфинов говорить. В книге они разговаривали, как люди, но на смеси писка и хрюканья. Я понимал, что зрители со смеху помрут, если мы попытаемся воспроизвести в кино подобные звуки. К тому же, когда сценарий был уже почти готов, я понял, что придется расстаться с одним из главных действующих лиц. Когда же я, наконец, после долгих усилий внес все необходимые поправки, не мог придумать, что же делать с концовкой. Последний эпизод никак не получался.

Я снова и снова откладывал отъезд в Лос-Анджелес. Мы с Шэрон каждый день разговаривали по телефону, иногда даже не один раз. Она теряла терпение. В пятницу 8 августа мы говорили дольше обычного. Она рассказала, что нашла в саду котенка и теперь кормила его из пипетки и пыталась приручить. Котенок был очень забавный, но голос Шэрон был какой-то нервный. На Калифорнию обрушилась дикая жара, переносить которую женщине в ее положении было, вероятно, особенно тяжко. Кроме того, ребенок должен был появиться на свет через две-три недели, и она не хотела, чтобы в этот момент в доме были посторонние. Она очень хорошо относилась и к Войтеку, и к Абигайл, но мечтала избавиться от их присутствия в доме и не знала, как ска-

зать им об этом, не обидев. К тому же я подозревал, что, хоть мне она ничего и не сказала, она готовила к моему дню рождения шикарный прием.

Пока мы разговаривали, меня вдруг осенило, что я ничуть не продвинулся с концовкой и что от эпизода, над которым я бьюсь, вообще можно отказаться. «Точно, — сказал я. — Я еду. Сценарий я закончу дома. Выезжаю завтра же».

Я не мог сесть на самолет на следующий день, в субботу, потому что требовалась американская виза, а консульство было закрыто, и я решил, что полечу в понедельник или вторник.

Джин Гутовски, Виктор Лоунс и я собирались поужинать в ресторане в Кенсингтоне. Звонок из Лос-Анджелеса раздался ровно в семь.

ГЛАВА 22

Хотя тревогу подняла наша уборщица Уинни Чэпмен, которая в восемь утра в субботу 9 августа 1969 года обнаружила трупы, первой забеспокоилась Сэнди Теннант, жена Билла. Они с Шэрон почти ежедневно либо разговаривали по телефону, либо встречались. Когда она позвонила к нам в Сьелло-Драйв и никто не взял трубку, она заволновалась. Она знала, что кто-нибудь обязательно должен быть дома, потому что Шэрон никуда не собиралась выходить.

К этому времени забеспокоился и Джон Мэдден, партнер Джея Себринга. Он позвонил Себрингу домой и узнал, что тот не ночевал дома. Потом он позвонил матери Шэрон, которая в свою очередь тоже пыталась безуспешно дозвониться дочери. Миссис Тэйт позвонила Сэнди и усилила ее подозрения. Тогда Сэнди позвонила Биллу, который играл в теннис. Тот сразу же отправился в Сьелло-Драйв.

Когда он приехал, репортеры и фотографы сновали ярдах в двухстах от дома; полиция блокировала подъезды. Прессе обо всем стало известно благодаря традиционному подслушиванию полицейских коротковолновых радиопередач. Они знали лишь, что в доме на Сьелло-Драйв убиты несколько человек.

Первым Шэрон, Войтека, Джея и Гибби опознал Билл. До тех пор полиция не знала, кто они такие. После опознания Билла вырвало. Потом он протолкался сквозь ряды прессы и рванулся к ближайшему телефону. Его звонок раздался как раз когда я выходил из дома, направляясь на ужин с Виктором Лоунсом. Я сразу же узнал его по голосу и поинтересовался, как у него дела.

— Плохо, — ответил он. Голос был какой-то далекий, приглушенный. И это было странно, потому что связь через Атлантику обыкновенно была настолько хороша, что казалось, будто ваш собеседник где-то совсем рядом. Он добавил: — В доме беда.

Я подумал, он имеет в виду свои личные неприятности. У него в то время трудно складывались семейные отношения.

— В чьем доме? — переспросил я.

— В вашем. Шэрон мертва. Войтек мертв, и Гибби, и Джей тоже. Все мертвы.

Я услышал, что говорю: «Нет, нет, нет». Энди и Майкл вопросительно смотрели на меня. Слова Билла не укладывались у меня в голове.

— Что произошло? — спросил я.

Мне почему-то представилась горная лавина. Если они погребены, то, возможно, еще есть шансы спасти кого-нибудь. «Господи, пусть Шэрон останется в живых», — думал я.

— Роман, их убили.

Давясь рыданиями, он начал говорить что-то еще, но я положил трубку на стол. Энди поднял ее и продолжил разговор.

Я начал ходить по кругу, крепко сжав руки за спиной. Я слышал, что Энди звонит Джину Гутовски.

— Немедленно приезжай, — сказал он. А секундой позже прокричал: — Просто приезжай!

Потом я почти ничего не помню. По словам Джина, я все время стонал: «Нет, нет!», — бил кулаками в стену, потом бился об нее головой с такой силой, что он боялся, как бы я не покалечился. Он обхватил меня руками и крепко держал. «Она знала, как сильно я ее любил? — все время спрашивал я его по-польски. — Знала? Знала?»

Пришел врач и вколол мне успокоительное. Потом приходило еще много других людей. Помню, Джин Гутовски дозвонился домой американскому послу, разбудил его и уговорил выдать мне экстренную визу.

На следующее утро я все еще находился под воздействием транквилизаторов. Джин Гутовски, Виктор Лоунс и Уоррен Битти полетели со мной. Большую часть пути я проспал. В лос-анджелесском аэропорту офицер иммиграционной службы поднялся на борт самолета поставить мне штамп в паспорте. Меня высадили первым и провели через заднюю дверь. Джин и Виктор остались разбираться с прессой.

Меня отвезли на студию «Парамаунт», где я большей частью спал. Частично из-за того, что мне все время давали успокоительные, частично из-за того, что я находился в состоянии шока, я слабо помню, что происходило в эти три дня. Помню, меня сразу же подробно допросили в полиции. Вот тогда-то и поползли слухи.

Друзья по очереди сидели со мной. Меня не покидало ощущение, что Шэрон не умерла, что мне просто снится кошмар, что вот сейчас она войдет в комнату.

Убийцы пустили по Голливуду волны страха. Несмотря на панику, на похоронах присутствовали все звезды. Это была будто отвратительная кинопремьера. Не было только Стива Маккуина, старого друга Шэрон. Этого я ему никогда не прощу.

Ее похороны были какими-то нереальными. Мне все время приходилось напоминать себе, где я нахожусь. Я сидел рядом с матерью Шэрон и плакал, обняв ее. Священник произнес очень трогательную речь. Но пока он говорил, в голове крутилась одна и та же мысль: вот в том гробу тело Шэрон. Как ни пытался я сосредоточиться, я не мог думать ни о чем другом, кроме шрама на левой коленке Шэрон. Это был маленький белый шрам, оставшийся от операции на хрящике после того, как Шэрон упала на лыжах. Все время службы я только и делал, что представлял себе этот шрам, которого больше никогда уже не увижу.

Первым следователем по делу, допросившим меня, был Дэнни Баусер. Это произошло сразу после похорон, и его приход вынудил меня собраться. Я все еще был оглушен, и меня поддерживала только потребность выяснить, что же произошло. Я отправился с ним в полицейский участок, где с нами долго беседовал лейтенант Боб Хелдер, возглавлявший следствие.

С 9 августа я не заглядывал в газеты. Виктор Лоунс, который всегда жадно читал периодику, обратил мое внимание на то, что печатают газеты и журналы. «О Шэрон пишут всякую бредятину», — негодовал он.

Как только были найдены убитые, со ссылкой на голливудские сплетни стали поговаривать об оргиях, сборищах наркоманов, черной магии. Голливуд не только самая стервозная, но и самая беззащитная община в мире, и теперь здесь пытались возложить вину за происшедшее на самих жертв, уменьшив тем самым угрозу для себя. Говорили, что Шэрон и другие погибшие сами виноваты в своей смерти, потому что занимались зловещими вещами и общались со всякой нечистью. Ничего подобного не произойдет с обычными, порядочными, богобоязненными гражданами. То, что на следующий же день была точно так же убита совершенно обыкновенная семейная пара Ла Бьянка, для удобства замалчивалось.

В «Тайм» писали, что в убийстве было нечто ритуальное: «Себрингу на голову был надет капюшон... На нем были лишь порванные боксерские трусы. Одна грудь у мисс Тэйт была отрезана... на животе вырезан крест. Себринг был сексуально изуродован, на теле тоже вырезан крест».

Полиции были известны настоящие факты. В момент смерти Себринг был полностью одет. Сексуально его не изуродовали, капюшона на голове тоже не было, просто кто-то из полицейских прикрыл его лицо куском материи, потому что на раны было невыносимо смотреть. Шэрон также не была голой, и грудь ей не отрезали. И, наконец, убийства не имели никакого отношения к наркотикам.

Прошел год, прежде чем на суде выяснилась правда, и еще пять лет, прежде чем окружной прокурор Лос-Анджелеса Винсент Буглиоси рассказал о случившемся в правдивой книге «Кавардак». Но вред, нанесенный в первые дни после убийства, исправить оказалось невозможно. И по сей день многие люди помнят лишь то, что сообщали им средства массовой информации.

Секс, наркотики, колдовские обряды — вот чего, по мнению писак, хотелось читателям, и именно это их вниманию и предлагалось. Правда же, как следует из показаний на суде одной из убийц, была менее красочной. Когда перерезав телефонные провода, она со своими сообщниками ворвалась в дом, Шэрон мирно беседовала с Джеем Себрингом. Войтек Фриковский спал на диване в гостиной, Абигайл Фольгер читала у себя в спальне. Пятая жертва, Стивен Парант, как раз садился в машину, возвращаясь от нашего управляющего.

По одной из версий причиной убийства явились наркотики.

Я сообщил полиции, что мы курили марихуану — в Голливуде ее все курили, — но по местным меркам мы выкуривали совсем мало. Шэрон вообще к ней не притрагивалась с того дня, как узнала, что беременна.

В прессе Войтека Фриковского изобразили чуть ли не главным продавцом наркотиков. Говорили, что он имел дело с крупными дельцами наркобизнеса. Как-то в апреле мы с Шэ-

рон устроили крупную вечеринку. Как обычно, появились незваные гости. Трое стали буянить, и их выдворили при содействии Войтека. Кто-то из них, знавший его, пообещал отомстить. Все трое оказались связаны с наркотиками. Вот отсюда и пошла версия о наркотиках. Местонахождение всех троих тщательно проверили, но в ночь убийства у всех было железное алиби.

То, что Джей Себринг проводил много времени у нас в доме, пресса сочла доказательством нездоровых взаимоотношений между нами троими. На самом же деле, несмотря на свое материальное благополучие, Джей был неустроенным и одиноким, мы были для него как родные.

И, наконец, в деле фигурировала видеозапись того, как мы с Шэрон занимаемся любовью. Кто-то писал потом, что полиция обнаружила целую коллекцию порнофильмов с участием голливудских знаменитостей. Видеокамеру я купил у студии, после того как снял репетиции «Ребенка Розмари». В конце 60-х это была еще довольно редкая игрушка, и мы частенько ею забавлялись. Как-то вечером я предложил включить ее и заняться любовью. «Ладно, — сказала Шэрон. — А кого мы станем изображать?» От этой затеи веяло скорее беспечностью, чем распутством или эксгибиционизмом. Когда я рассказал об этом Джину, он сказал лишь: «Ты что, свою технику хотел проверить?» Вообще-то мне казалось, что было бы очень забавно спустя многие годы, когда мы уже состаримся, проиграть запись. Но этому не суждено было произойти.

В отличие от прессы и сплетников, полиция никогда не верила ни в черную магию, ни в оргии, ни в наркотики. Боб Хелдер и Дэнни Баусер действовали с холодным профессионализмом, но я ощущал их сочувствие. Мне нравилось, как они подошли к расследованию. Мы подружились, и наши отношения выдержали проверку временем.

В удивительно правдивой книге Буглиоси есть все же одна неточность. Он упрекает полицию в том, что они не обратили внимания на сходство между убийствами на Сьелло-Драйв и убийством Гэри Хинмена десятью днями раньше. Так можно было бы раньше выйти на «семью» Мэнсона. Однако Боб Хелдер вовсе не упустил это из виду. Вскоре после нашей первой встречи он говорил мне о том, что в деле, возможно, замешана группа хиппи, которые живут в районе Чэтсворт под руководством лидера — «сумасшедшего парня, который считает себя Иисусом Христом». Помню, как я без всякого энтузиазма отнесся к этой информации. «Просто вы не любите хиппи», — сказал я.

Я и не подозревал, как близко Хелдер тогда подобрался к Мэнсону, но инстинктивно чувствовал, что обычные мотивы убийства не имеют к этому никакого отношения. «Если вы ищите мотив, — сказал я одному из полицейских, — то я бы искал что-то нестандартное, намного более эксцентрическое».

Мне очень хотелось помочь следствию, но я понимал, что прежде должен развеять всякие подозрения насчет того, что сам могу оказаться замешан в убийстве. Я сказал Баусеру, что хочу пройти тест на детекторе лжи. Я прошел его и испытал большое облегчение.

Полиция по-прежнему развивала теорию личной мести, хотя я не мог представить себе, кто хотел бы свести с нами счеты. Баусер и Хелдер сказали, что убийца должен быть глубоко неуравновешенным человеком, но с виду казаться абсолютно нормальным. Мне посоветовали относиться с недоверием к своим ближайшим друзьям, естественно, не вызывая у них подозрений. Я настоял на том, чтобы пообещать 25 тысяч долларов вознаграждения всякому, кто предоставит информацию, способную помочь аресту и вынесению приговора.

С течением времени во мне росла потребность побывать в Сьелло-Драйв. Она была порождена разными причинами. Мне хотелось убедиться, что полиция не пропустила ничего, что могло бы навести на след убийц, а еще мне казалось, что там могло еще остаться что-то от Шэрон.

В это время ко мне обратился Томми Томпсон, репортер журнала «Лайф», с которым я подружился в Лондоне. Он напомнил, что знал меня и Шэрон в Лондоне, и хотел поправить положение, понимая, сколько лжи и злобы было во всех публиковавшихся сплетнях. Он уговорил меня взять его с собой. После убийства прошло восемь дней, когда я, наконец, решился побывать в Сьелло-Драйв. Нас повез туда Баусер. Полиция опечатала дом, исключив проникновение любопытных. К нам присоединился фотограф, о котором Томпсон мне ничего не сказал. Появившаяся потом статья в «Лайф» была в основном точной, но не положила конец сплетням, а даже наоборот, породила слух, будто мне заплатили пять тысяч долларов, чтобы я позировал на крыльце дома.

Я все время допытывался у Боба Хелдера, чем я смогу ему помочь. Полиция начала проверять алиби всех наших друзей и знакомых. Как и они, я был склонен верить, что убийца или убийцы принадлежали к нашему кругу. Хелдер считал, что, вполне вероятно, друзья и знакомые, если им есть что скрывать, будут вести себя со мной менее настороженно, чем с полицией, и вероятно, в разговоре может что-то проскочить. За одной деталью следовало проследить. Детективы нашли на месте преступления очки в роговой оправе. Значительно позже эту информацию сделали достоянием гласности и распространили среди окулистов США. В то время о находке не знал никто, кроме самих следователей. Так что если бы мне удалось выяснить, носит ли кто-то из моих знакомых такие же очки, мы могли бы значительно продвинуться.

Первой жертвой моего непрошеного внимания стал Брюс Ли, с которым мы почти ежедневно тренировались в спортзале. Как-то утром он обронил фразу, что потерял очки. Я сказал, что старые его очки мне все равно никогда не нравились, и отвел его в оптику, где выбрал новые очки в подарок. Как я и надеялся, рецепт его очков ничуть не походил на те, что нашли в Сьелло-Драйв.

Я приобрел специальное устройство для измерения диоптрий и повсюду таскал его с собой, украдкой проверяя очки друзей и знакомых.

Машины тоже привлекали мое внимание. Убийцы приехали и уехали на машине, и там наверняка остались следы крови. Машину почти наверняка вымыли, но обнаружить кровь было все же возможно.

Тестировать на следы крови оказалось делом непростым. Полиция предоставила мне нужные реактивы в двух пузырьках. Ватку нужно было сначала обмакнуть в один раствор, протереть проверяемое место в машине, а потом обмакнуть в другой пузырек. Если на ватке были следы крови, она должна была посинеть.

Конечно, все мои детективные усилия можно легко отбросить как форму временного помешательства. Но это происходило еще до того, как полиция вышла на «семью» Мэнсона. Временами атмосфера подозрения переходила в паранойю. Помню, как Виктор Лоунс очень взволнованно объяснял мне, что по своему «профилю» Ежи Косинский как раз может быть убийцей, если судить по тому, что он писал в одной из своих книг.

Все советовали мне уйти с головой в работу, но я не мог. Я был безутешен и мог разрыдаться в любой момент — по дороге домой в автомобиле, в самолете, глядя на закат. С трудом взялся за «День дельфина», но без души. Я выбирал возможные места для натурной съемки. Но ни о чем, кроме того, что произошло 9 августа, думать не мог.

Очень скоро, может быть, через месяц после смерти Шэрон, я снова начал заниматься сексом. Я не искал женщин, похожих на нее. Половой акт приносил мне облегчение, доказывал, что я еще существую. Я понял, что стал теперь «печально известным Романом Полански».

Сценарий «Дня дельфина» был рассчитан на пять миллионов долларов. Студия же хотела снять его за четыре миллиона. Я мог бы, конечно, без большого ущерба вырезать одну-две дорогостоящие сцены, но я молчал. Вероятно, я вел себя нелогично, но так диктовало мне мое настроение. Я не мог работать и не расстроился, когда от проекта в конце концов отказались.

Однажды Боб Хелдер сказал мне: «Роман, мы что-то нащупали». Он рассказал мне о разговоре, который состоялся между Сьюзен Эткинс, членом «семьи» Мэнсона, и другой заключенной. Та прочитала про обещанную награду и решила рискнуть донести.

Как ни странно, едва я узнал правду об убийцах, моя навязчивая идея исчезла. Мне было безразлично, погибла ли Шэрон от ножевых ран или в автокатастрофе. Ее больше не было. Лишь это и имело значение. Против смерти лекарства не было.

Сильнее всего меня ранило то, что как только Мэнсона арестовали, пресса повела себя так, будто с самого начала знала о причастности его банды к делу.

Мне лично казалось, что убийства уж не столь немотивированы. Похоже, ярость Мэнсона была яростью отвергнутого исполнителя. Видимо, когда он посылал убийц в дом, как он полагал, Терри Мелчера, им руководили горечь и отчаяние. Он хотел отомстить человеку, который отказался выпускать пластинку с его посредственными сочинениями. Случайное убийство семьи Ла Бьянка, не имевшей никакого отношения к шоу-бизнесу, было, по-видимому, совершено, чтобы замести следы.

Как ни странно, едва убийцы были найдены, у меня исчезло желание мстить. Гораздо сильнее было чувство вины что 9 августа меня

не было в доме. И по сей день я считаю, что будь я там, мы с Фриковским смогли бы справиться с убийцами. Раны Фриковского говорят о том, что он, по-видимому, отчаянно сопротивлялся.

Что больше всего поразило меня в «семье» Мэнсона, так это то, насколько вся она подчинялась воле одного человека. До убийств я никогда не считал хиппи потенциально опасными. Наоборот, мне они казались привлекательным социальным явлением, которое повлияло на всех нас, на наши взгляды на жизнь.

Я явно недооценил опасность образа жизни хиппи, которым так восхищались мы с Шэрон, замечая в нем лишь отсутствие лицемерия, комплексов и ханжества.

Смерть Шэрон — единственный важный водораздел в моей жизни. До нее я плыл по бескрайнему спокойному морю надежд и оптимизма. После же, как бы мне ни становилось хорошо, я чувствовал себя виноватым. Психиатр, с которым я разговаривал вскоре после ее смерти, сказал, что «потребуется четыре года траура», чтобы это чувство прошло. Но времени потребовалось значительно больше.

Некогда внутри меня пылал огонь — неистребимая уверенность, что я могу со всем справиться, если действительно захочу. Эта уверенность была сильно подорвана убийствами и их последствиями. После смерти Шэрон я не только внешне стал больше походить на отца, но у меня появились и некоторые черты его характера: его пессимизм, вечная неудовлетворенность жизнью, глубоко иудейское чувство вины и убеждение, что за всякое счастье нужно платить.

Были и другие последствия. Я не уверен, что когда-нибудь смогу снова долго жить вместе с какой-нибудь женщиной, какой бы красивой, умной, очаровательной и доброй она ни была. Все мои попытки оканчивались неудачей и не в последнюю очередь потому, что я начинаю проводить параллели с Шэрон.

Всякие мелочи, как например, укладка чемодана, стрижка волос, набор калифорнийского или римского кода по телефону, неизбежно вызывают у меня воспоминания о Шэрон. Хотя прошло уже столько лет, я по-прежнему не могу смотреть на красивый закат, или побывать в милом старинном доме, или испытать зрительное наслаждение, не сказав себе при этом, как ей бы это понравилось.

В этом отношении я останусь верен ей до самой смерти.

ГЛАВА 23

После того как убийцы были найдены, ничто не удерживало меня в Голливуде. Чтобы выжить, мне было необходимо на некоторое время забыть несколько прошлых лет.

Я полетел в Париж к Жерару Браху и другим друзьям, которых знал еще до Голливуда. Их общество было мне приятно, но пребывание во Франции портили повсюду охотившиеся за мной репортеры. Я наивно полагал, что теперь, когда банда Мэнсона раскрыта, преследование прекратится. Я даже думал, что пресса, напечатавшая обо мне столько клеветнических статей и чуть ли не обвинившая меня в смерти Шэрон, признает свои ошибки и, если уж не исправит их, то хотя бы оставит меня в покое.

Как же я ошибался! Только те, кого по-настоящему осаждали газетчики, поймут, почему их жертвы порой теряют терпение. Однажды в Париже за мной последовали в ресторан, фотографировали во время еды, провожали домой. На полпути на тихой улочке я бросился на своего преследователя и выхватил у него камеру. Пока я извлекал оттуда пленку и обыскивал карманы в поисках второй, двое моих друзей держали его. Как раз в тот момент, когда я понял, что пленка зажата у него в кулаке, он запихнул кассету в рот. Я попытался разжать ему челюсти, но безуспешно. Его выдержка была достойна лучшего применения.

Мне было необходимо одиночество, и я с радостью принял предложение Виктора Лоунса провести с ним Рождество 1969 года в швейцарских Альпах. По-моему, он считал, что нет такого горя, которое не смогли бы развеять девочки, выпивка и вечеринки. Он хотел сделать как лучше, он хорошо относился к Шэрон, был для меня настоящей опорой в первые недели после ее смерти, но нуждался в очень деликатном обращении. Я, вероятно, был неприятным гостем — унылым, раздражительным, склонным к неконтролируемым припадкам горя, когда начинал безудержно рыдать, что обыкновенно случалось со мной во время какого-нибудь тщательно продуманного праздника. Вскоре я перебрался к Энди Браунсбергу в его шале в Гштааде, где решил кататься на лыжах до тех пор, пока физическая усталость не заставит меня забыть о моих кошмарах и самобичевании.

Невозможно было провести в Гштааде хоть

сколько-то времени без того, чтобы не заметить, что это была столица, в которой девушки заканчивали свое образование. Сотни свеженьких юных девиц обитали в школах Монтесано, Ле Месний, Ле Розэй...

Кэти, Мадлен, Сильвия и другие, чьих имен я уже не припомню, сыграли мимолетную, но целительную роль в моей жизни. Всем им было от шестнадцати до девятнадцати. Это были уже не школьницы, но еще и не светские львицы. Они еще не преследовали ни профессиональных, ни брачных интересов. Главным для них было хоть ненадолго вырваться из строгой атмосферы школы.

Они стали заглядывать ко мне в шале и необязательно, чтобы заниматься любовью (хотя и такое бывало), а просто, чтобы послушать рок-музыку, посидеть у огонька, поговорить. Их привлекало очарование запретного плода — возможность провести вечер где-то вне школы, в то время как им следовало бы сидеть по своим спальням.

Они довольно сильно рисковали. В назначенный срок я должен был приехать на машине и ждать у школы. Тишина была зловещей. Даже когда не шел снег, все было будто укрыто толстым белым одеялом. Девушка, договорившаяся с мной о встрече, появлялась на вечерней поверке и ждала, пока погасят свет, прежде чем надеть сапожки и лыжный костюм. Напялив поверх ночную рубашку (на тот случай, если что-то сорвется и ее поймают), она перебиралась через балкон и молча прыгала в снег. Затем быстро бежала к машине, и мы уезжали.

Порой, сидя в ожидании за рулем машины с включенным двигателем, я недоумевал, что я вообще здесь делаю.

А что, собственно, я там делал? О чем мы говорили с этими девочками? О музыке, книгах, школе, лыжах, друзьях, родителях. Они не пользовались своим телом ради карьеры, не искали женихов, не хотели слушать о прокате и финансах, даже о деле Мэнсона ничего не хотели знать. В целом, то же самое можно сказать и о большинстве друзей, которые появились у меня после смерти Шэрон. Все меньше и меньше их работает в сфере шоу-бизнеса, все больше и больше среди них людей, не связанных с кино. Те, кто связан с шоу-бизнесом, склонны говорить о своих профессиональных делах в ущерб всему остальному, но мои друзья-архитекторы не трезвонят о своих конструкторских неудачах, равно как врачи не прожужжат вам уши историями про неизлечимо больных пациентов, а бизнесмены о том, как им едва удалось избежать банкротства.

Первым признаком того, что я начинаю потихонечку приходить в себя, стало то, что, прочитав книгу «Папийон», я сразу же подумал, какой из нее может получиться неплохой фильм. Меня привлекала живучесть Папийона, его стремление выжить, необоримая страсть к жизни, тяга к свободе. Автор этого удивительного автобиографического повествования о побеге с Дэвилз Айленд Анри Шарриер жил в Каракасе, все еще оставаясь сбежавшим заключенным. Я связался с ним, он сообщил, что права экранизации принадлежат его французскому издателю. Я с радостью узнал, что проектом заинтересовался Уолтер Рид.

Если «Папийон» поставить как следует, то получится дорогой, но зрелищный фильм. У меня уже был на примете кандидат на главную роль — Уоррен Битти. Он обладал и привлекательной внешностью, и твердостью, и обаянием. Как и Папийон, он мог обманом заставить сделать что угодно и кого угодно. Ему тоже понравилась моя идея.

За исключением бюджета проект начинал принимать видимые очертания. Французское правительство амнистировало Анри Шарриера в основном из-за популярности его книги в Европе, и я пригласил их с женой погостить у меня в Гштааде. Битти прочитал английский перевод книги.

Оставалась лишь одна проблема — деньги. Я полетел к Уолтеру и попытался все ему объяснить, но увы. К всеобщему разочарованию, ничего не получилось. Шарриер начал работать над новой книгой, а Битти вернулся в Америку.

Я уже не мог кататься на лыжах весь остаток жизни хотя бы потому, что деньги у меня иссякали. Из-за дела Мэнсона мне стали предлагать еще больше кровавых сценариев, но все их я отвергал. После смерти Шэрон мало что представлялось достойным внимания. К тому же я понимал, что в моем следующем фильме станут оценивать не столько качество, сколько сюжет.

Приключенческая история вроде «Папийона» была вполне приемлема, о комедии, фильме ужасов или триллере и речи не могло быть.

Еще со времен Кракова мне хотелось экранизировать какую-нибудь из шекспировских пьес. Возможно, наступал как раз подходящий момент.

Крупные трагедии уже были великолепно

экранизированы, исключение составлял лишь «Макбет». И Орсон Уэллс, и Куросава пытались его ставить с разной степенью успеха, а я бы даже сказал, неудачи. Как-то на склоне горы я сказал Энди Браунсбергу: «Почему бы мне не взяться за «Макбета»?» Ему эта мысль очень понравилась. Мы сразу же сложили вещи и отправились в Лондон.

От моей новой затеи Билл Теннант в восторг не пришел. Я решил действовать в одиночку.

Я переговорил с Кеннетом Тайненом, которого давно знал, о совместной работе над сценарием «Макбета». Тайнен, ведущий театральный критик и литературный директор Британского национального театра, как-то предлагал мне стать режиссером авангардистской пьесы, которая не прошла цензуру. Кино его тоже интересовало, и мы неоднократно обсуждали возможности сотрудничества. На мое предложение он откликнулся с энтузиазмом.

Впервые после смерти Шэрон я наслаждался работой. Каждое утро я с нетерпением ждал прихода Тайнена. Мы понимали, что без существенных сокращений такую длинную пьесу нельзя перенести на экран, иначе многие сцены должны будут пронестись калейдоскопом.

Мы решили отказаться от установившихся театральных клише. В фильме Макбет и его жена молоды и хороши собой, а не пожилые, как в большей части постановок. Сделано это было намеренно. Тайнен говорил: «Они не знают, что стали участниками трагедии; считают, что их ждет победа, предсказанная ведьмами». По его мнению, их трагедия состояла в том, что, пытаясь выполнить пророчество ведьм, они открыли темную сторону своего характера, о существовании которой даже не подозревали.

Мы оба согласились, что в сцене, где леди Макбет ходит во сне, она должна быть обнаженной. Так она будет казаться более уязвимой и живой. А кроме того, в те времена все спали обнаженными.

Некоторые театральные условности теряли смысл в фильме. В шекспировские времена было немыслимо показать на сцене убийство монарха. Вот почему Дункана лишают жизни вне сцены. Нам же с Тайненом представлялось очень важным включить этот центральный эпизод, и мы долго обсуждали, как лучше всего это сделать.

День, когда мы работали над этой сценой, выдался очень жарким, и мы оба разделись до пояса. Я изображал Макбета, а Тайнен лежал распростертый на кровати. Я подкрадывался к нему с картонным ножом и начинал колоть. Он ловил мою руку и вырывал нож. Мы несколько раз на все лады повторили сцену, когда Тайнен заметил, что на нас смотрят с балкона дома напротив. Я жестом пригласил зрителей присоединиться, но те поспешно отвернулись.

В мире театра «Макбет» всегда был окружен предрассудками, в кино же продюсеры морщились при звуке шекспировского имени. Оставался лишь один источник финансирования, воспользоваться которым я еще не пробовал.

Империя «Плейбоя» процветала. Виктор Лоунс и его организация разбогатели. Я дал сценарий Виктору. Он обещал показать его людям, занимавшимся кино, лично при этом порекомендовав нашу работу. «Плейбой продакшнз» дала полтора миллиона долларов, «Коламбия», которая решила приобрести права проката, добавила еще миллион.

Одновременно начались слушания по делу Мэнсона, и моя фамилия снова оказалась в газетных заголовках. «Дейли телеграф» высказала догадку, что я не присутствую на суде как свидетель, потому что мне не оплачивают дорогу. На сей раз я подал в суд за клевету и выиграл дело. Меня никогда и не приглашали давать показания, потому что я ничего ценного сказать не мог. Тяжело было даже просто читать о суде, присутствовать же на нем было бы невыносимо.

Мы с Энди организовали компанию под названием «Калибан филмз». У производственного цикла есть свой ритм, который я обыкновенно игнорирую, хотя иногда мне и приходится за это расплачиваться. Мне нравится начинать съемку сразу, как только заканчивается работа над сценарием. Чем раньше начнется работа, тем лучше. Для меня очень важно, чтобы свежесть замысла отразилась на пленке. В данном случае мне очень хотелось приступить к работе той же осенью, пока не угас интерес «Плейбой продакшнз». Кроме того, мне нужно было мрачное серое осеннее небо, столь типичное для Британских островов. На подготовительную работу у нас оставалось абсурдно мало времени, а если учесть, что для «Макбета» требовались средневековые декорации, сложные костюмы, лошади, батальные сцены, фильм этот был отнюдь не простым. Насколько непростым, я узнал лишь в процессе работы.

Что касается подбора актеров, то я оттягивал свое решение до последней минуты. Мой Макбет — Джон Финч был приглашен всего за несколько дней до начала съемок. На роль леди Макбет я пригласил Франческу Эннис, когда съемки уже шли полным ходом.

Снимать в Уэлсе предложил Тимоти Беррилл, один из моих продюсеров. Наш выбор диктовался красотой природы и пустынных пляжей близ Портмеириона. Портмеирион, построенный в стиле итальянского Ренессанса, оказался весьма удобной базой для работы.

Однако в ту осень там случилось наводнение. Сначала мы радовались свинцовому небу и зловещим, странной формы облакам, но скоро на нас обрушился нескончаемый ледяной дождь, и мы могли снимать лишь в краткие промежутки между ливнями. Грим растекался, бороды отклеивались, лошади пугались. Когда дождь переставал, из-за тумана видимость составляла не больше нескольких ярдов. Временами мне казалось, что я снимаю подводную эпопею.

Были проблемы и с людьми. Местные фермеры ободрали нас как липку. Они потребовали компенсацию, пожаловавшись, что из-за нас бараны стали реже покрывать овец. Потом заявили, что мы не закрыли ворота и несколько овец сбежало. Наконец нас заставили заплатить за порчу дорог, которые и без того были в глубоких колеях от грузовиков и тракторов самих фермеров.

Но все это ничто в сравнении с тем, что терпела наша группа спецэффектов, которую мы окрестили «группой спецдефектов». Взорвалась машина, которая должна была делать туман. Ядра из катапульт падали, то значительно не долетев до цели, то перелетев далеко через стену и приземляясь в чистом поле, где лишь по счастливой случайности никого не оказывалось.

«Плейбой продакшнз» подписала контракт с «Филм файнэнсиз» о гарантии завершения фильма. И вот теперь они стояли у меня над душой. Виктор Лоунс, разрываясь между дружбой со мной и преданностью своей компании, был бессилен. У него не хватало опыта, чтобы определить, действительно ли все задержки были оправданны. Когда же он все-таки решил, что мы зря тратим деньги его компании, он вышел из себя, и мы не раз крепко ругались по телефону.

На совещании с представителями «Филм файнэнсиз» я представил отчет о том, что мы сделали и что еще предстояло сделать, не объяснил, почему мы так запаздываем, и предложил удержать оставшуюся треть моего гонорара. Что и было с радостью принято.

На декабрь 1971 года была назначена премьера в Лондоне, так что я лихорадочно взялся за монтаж, стремясь наверстать упущенное. Я считал, что ключ к успеху «Макбета» — зрелищная премьера в Лондоне, где критики смогут лучше своих американских коллег оценить и понять мой замысел. Однако представители «Коламбии» не пришли в восторг от фильма. Они сомневались, что зрители высидят два с лишним часа, хотели урезать фильм, не верили, что я все успею сделать к сроку. К моему глубокому сожалению, лондонскую премьеру отменили и назначили нью-йоркскую в новом кинотеатре «Плейбой».

Январская премьера в Нью-Йорке — это кинематографическое самоубийство. После рождественской горячки всем хочется побыть дома. Кроме того, в американской прессе недвусмысленно писали, что то, что спонсором «Макбета» был «Плейбой», — непростительная дерзость.

Мои личные побуждения тоже переврали. «Поланский лучше всего чувствует себя, когда имеет дело с черной магией, — писал «Тайм». — Его «Макбет» — произведение искусства в том же смысле, что и Бухенвальд, Лидице или убийства, совершенные «семьей» Мэнсона.

В «Макбете» крови куда меньше, чем в фильмах Сэма Пекинпа, однако насилие показано реалистично. Но ведь «Макбет» — жестокая пьеса. Американские критики полагали, что я решил ставить «Макбета» с целью какого-то катарсиса. На самом же деле я остановил на нем свой выбор потому, что полагал, что по крайней мере в Шекспире никто не найдет ничего предосудительного. После дела Мэнсона стало ясно, что всякий поставленный мной фильм вызовет одну и ту же реакцию. Сними я комедию, меня обвинили бы в черствости.

Коммерческий успех фильма зависит от кассовых сборов в первый уик-энд, а «Макбет» принес мало денег. «Плейбой» так и не возместил свои убытки. Виктора Лоунса расстроила первая ощутимая неудача своих хозяев. Мое невинное, но весьма неудачное замечание лишь подлило масла в огонь. В одном интервью меня спросили, почему я решил сотрудничать с «Плейбоем», и я ответил: «Pecunia non olet», что значит: «Деньги не пахнут». Хотя я ничего плохого не имел в виду, это положило конец нашей дружбе с Виктором Лоунсом. Он

счел, что я укусил руку, кормившую меня, и жутко разозлился. Придя к выводу, что я симулировал дружбу лишь с целью вытянуть деньги из «Плейбоя», он принялся писать письма, некоторые очень смешные, в духе отвергнутого любовника. Мой «золотой член» он вернул со следующей запиской: «В свете последних событий мне больше не хочется видеть у себя в доме этот ваш портрет в натуральную величину. Вы без труда найдете «друга», которому сможете это всучить».

Я пожертвовал вещицу благотворительной организации, присматривавшей за излечившимися наркоманами. Кому-то пришла в голову мысль выставить ее на аукцион, что привлекло нежелательное внимание. Поползли слухи, что это копия моего собственного органа. В одной из своих тирад Лоунс писал: «Это щекотливое, хотя и ошибочное, предположение вы наверняка захотите укрепить, учитывая, какова на самом деле реальность».

«Макбет» не только укрепил стереотипное и неверное убеждение, что я расточительная примадонна, а не режиссер, но и стоил мне близкого и дорогого друга.

ГЛАВА 24

Мне захотелось тут же поставить новый фильм просто из желания доказать, что я еще что-то могу. Вполне понятно, что после всех мучений с декорациями, париками, костюмами, спецэффектами, жуткой погодой меня потянуло к простоте. Мы с Тайненом начали работу над эротическим сценарием — ни костюмов, ни декораций, — но недалеко продвинулись и вскоре забросили затею.

Меня привлекали склоны Гштаада. Вместе с Жераром Брахом я уединился в своем шале, и мы взялись за сценарий эротической комедии. Джек Николсон был у нас теперь частым гостем. Я научил его кататься на лыжах. Мы частенько говорили о том, что неплохо было бы поработать вместе. Мы с Жераром начали писать роль специально для него. Свой сценарий мы назвали «Волшебный палец». В нем рассказывалось о том, как подбираются актеры для фильма. Прототипом главного героя отчасти послужил французский продюсер Леонид Моги, который разработал оригинальную форму отбора актрис. «Ты девочка хорошенькая, двигаешься тоже неплохо, — говорил он, — но вот есть ли у тебя способности? Кинопробы — дорогое удовольствие». Тут из-под стола появлялась его рука. «Вот, попробуй пососать». Кандидатке на роль приходилось сосать мизинец Моги, сосать сначала с ненавистью, потом с отвращением, потом с любовью, потом с безграничной преданностью.

Роль, которую мы написали для Джека Николсона, ему не понравилась, но он сказал, что не отказывается от мысли о совместной работе. Жан-Пьер Руссам не удосужился прочитать сценарий, но история была ему симпатична, и, по его мнению, ею мог заинтересоваться Карло Понти, которому он и предложил участвовать в копродукции. В результате Понти пригласил нас в Рим на переговоры.

На деньги Понти Энди Браунсберг снял замечательный дом на окраине Рима, который окружало нечто вроде парка. Нашими соседями были бывшая королева Югославии и Франко Дзеффирелли. Мы наслаждались жизнью, которая обычно бывает недоступна людям с нашими скромными средствами.

Сценарий сам собой превратился в повествование в духе Рабле о приключениях хрупкой невинной девушки, которая даже не догадывается, что за люди окружают ее на вилле на Ривьере, где обитают фаллократы. Героиня очень напоминала некую американку, которая одно время жила с нами в шале. Она повсюду таскала за собой толстенный дневник, и Жерар сгорал от желания заглянуть в него. Добравшись, наконец, до него, в большом возбуждении подозвал меня и показал на текст. Запись гласила: «Съела вареное яйцо».

Когда сценарий был завершен, выяснилось, что средства, на которые рассчитывал Руссам, получить не удалось. Однако Понти уже захотелось снимать фильм со мной, так что он все взял на себя. Лишь позднее я понял, насколько он был щедр ко мне. Как и большинство европейских продюсеров, Понти редко рисковал, вкладывая в проект собственные деньги. Но для меня он сделал исключение. Затраченные на фильм 1,2 миллиона были его деньгами.

Вооружившись благословением Понти и предоставленной им виллой под Неаполем, мы взялись за подготовительную работу. Единственными знаменитостями среди актеров были Марчелло Мастроянни и Хью Гриффит. Остальные же были в основном любителями.

«Что?» — это первая картина, работу над которой я завершил раньше срока. У итальянцев вошло в привычку работать чуть ли не по двенадцать часов в сутки, но за это они получали вознаграждение.

О самом фильме особенно говорить нечего. В Италии он пользовался успехом, в Европе привлек умеренное внимание и совершенно провалился в Америке. Однако к тому времени, как мы его закончили, мы безнадежно влюбились в Италию, в особенности в Рим, и решили бросить здесь якорь. В течение четырех лет Рим оставался нашим домом, и хотя в итоге из нашего эксперимента ничего не вышло, я за это время успокоился и смог вернуться к более-менее нормальному существованию. В Риме невозможно грустить слишком долго.

Однажды мне позвонил Джек Николсон и сказал, что есть сценарий, который я просто обязан прочитать, и что, если я захочу, смогу его поставить. Я бы должен был ухватиться за эту возможность. Но нет. Проведенные в Риме месяцы убедили меня, что настоящий мой дом — Европа. Мне нравилась старина, асимметричность, которыми она так сильно отличалась от современной четырехугольной Америки. К тому же мне не хотелось бередить старые раны, возвращаясь в Лос-Анджелес. Но Боб Эванс все же меня убедил.

В Голливуде Боб Эванс дал мне прочитать объемистый сценарий. Он изобиловал идеями, интересными диалогами, типажами, но был слишком запутан. Назывался «Китайский квартал», хотя ни восточных персонажей, ни восточного колорита в нем не было. В таком виде поставить по нему фильм было невозможно, хотя где-то в недрах этих ста восьмидесяти с лишним страниц скрывалась замечательная кинокартина. Сюжет был выдержан в лучших традициях Чандлера, зато герой, Дж.Дж. Джиттс, вовсе не был блеклой копией Марлоу. Сценарист Роберт Тауни задумал его преуспевающим человеком, шикарно одевающимся, надменным и холодным. Это был новый тип детектива. К несчастью, этот персонаж совершенно терялся в запутанном, непонятном сюжете. Сценарий нужно было сильно сократить, упростить, удалить из него несколько замечательно написанных персонажей, которые, однако, не имели для сюжета никакого значения.

Боб Тауни два года работал над «Китайским кварталом» и считал его лучшим своим детищем. Он, естественно, огорчился, когда я высказал ему свои соображения. Возможно, из-за своей подавленности я был слишком критически настроен. Ведь я находился в Лос-Анджелесе, где каждый закоулок напоминал мне о трагедии. К тому же мне скоро исполнялось сорок, а это невеселый момент в жизни каждого.

Тауни согласился сделать упрощенный вариант сценария, и я с радостью вернулся в Рим. Но переработанная версия была ничуть не короче и не проще. Если «Китайскому кварталу» суждено было стать фильмом, то над сценарием надо было по крайней мере месяца два напряженно поработать вместе, разложить на кусочки, а потом опять собрать.

Хотя я меньше всего стремился оказаться в Лос-Анджелесе, фильм мне снимать хотелось. И не только из-за денег, которых обещали немало, и процента от прибыли, чего прежде мне никогда не предлагали, но и потому что мне не терпелось попробоваться в совершенно новом для себя жанре триллера, рассказав о том, как история и границы Лос-Анджелеса определялись человеческой жадностью.

После дела Мэнсона в Беверли Хиллз многое изменилось. Почти все мои друзья либо умерли, либо уехали. Дома их стояли пустые и заколоченные. Я даже агента своего лишился. Однажды Билл Тенант просто ушел из своего кабинета, не удосужившись забрать содержимое ящиков, и больше не вернулся. Вскоре он и от жены ушел. От одиночества и потребности заниматься чем-то в свободное время я стал брать уроки управления самолетами.

Боб Тауни — мощный и талантливый профессионал. Каждая строка в его сценариях свидетельствует о том, как тонко он чувствует диалоги, как умеет передавать настроение. А еще он пишет очень медленно, наслаждаясь любой возможностью потянуть время — поздно приходил, набивал трубку, проверял автоответчик, занимался собакой. У меня даже сложилось ощущение, что у меня два партнера — Тауни и его гигантская овчарка Хайра.

Через восемь недель ежедневной восьмичасовой работы я понял, что мы написали замечательный сценарий. Лишь два момента меня смущали. Мне хотелось, чтобы Джиттс и Эвлин легли в постель, а еще мы с Тауни не могли прийти к согласию по поводу концовки. Тауни хотел, чтобы злой магнат умер, а его дочь Эвлин осталась жива. Он хотел, чтобы конец был счастливым; после непродолжительного тюремного заключения у нее все должно было быть хорошо. А по-моему, чтобы «Китайский квартал» выделился из ряда триллеров, где хорошие ребята в последнем ролике побеждают плохих, Эвлин должна умереть. Весь драматический эффект пропадет, если зрители не уйдут из кинотеатра, возмущаясь несправедливостью жизни.

Во время работы в этих вопросах мы к согла-

сию так и не пришли, и обе эти сцены я написал в ночь перед съемкой. Тауни и по сей день считает, что я выбрал неверную концовку, но я убежден, что был прав.

В отличие от Боба Эванса, который видел фильм как сознательное подражание черно-белым картинам 30-х в стиле «ретро», я считал, что это должна быть картина о 30-х годах, увиденная камерой 70-х. Мне хотелось, чтобы в нашем фильме воскресал мир Дэшиела Хэмметта и Реймонда Чандлера, но достичь этого следовало скрупулезным воссозданием декораций, костюмов, языка той эпохи, а не имитацией в 1973 году техники кино 30-х. Мне хотелось, чтобы оператором был человек, способный почувствовать ту эпоху. Я думал о Стэнли Кортесе, который работал с Орсоном Уэллсом над «Великолепными Эмберсонами», этим чудесным воссозданием ушедшего мира.

Сомнений насчет того, кто будет играть Джиттса, никогда не было. Джек Николсон давно дружил с Тауни, и его имя с самого начала связывалось с «Китайским кварталом». Главную роль он обсуждал с Тауни задолго до того, как были написаны первые строчки. В какой-то момент он даже сам собирался быть продюсером картины.

Что же касается отца и дочери Малрей, то мне хотелось, чтобы их играли Джон Хьюстон и Фей Данауэй. Против Хьюстона возражений не было, но на роль Эвлин Боб Эванс предпочитал Джейн Фонду. Когда та отказалась, роль досталась Фей, несмотря на ее репутацию «трудной актрисы». Я хорошо знал Фей, по крайней мере, думал, что знаю. Некоторое время она гостила у нас в Риме, и мне казалось, что мы поладим.

Мы начали снимать в очень жаркий октябрьский день. Снималась сцена в апельсиновой роще, где на Джиттса нападают обнищавшие фермеры и сильно его избивают. Начать именно с нее было необходимо, потому что мы давно арендовали рощицу с апельсинами, а хозяину не терпелось убрать урожай, пока он не сгнил прямо на деревьях.

Просматривая отснятые кадры, я никак не мог понять, что происходит, и решил, что разучился работать. Все получалось цвета охры или кетчупа. Я отправился в лабораторию, подозревая, что либо там накладка, либо Кортес неправильно устанавливает выдержку. Но дело было в печати. Не сообщив мне, Эванс дал распоряжение печатать так, чтобы кадры походили на «Крестного отца».

Кортес был старомодным очаровательным человеком, но он уже несколько лет не работал. Он был не в курсе новейших достижений в кинематографии и просил оборудование, которое уже давно не использовалось. Мы смотрели на результаты его работы со все бóльшим беспокойством. Он использовал очень много света и работал так медленно, что если бы мы оставили его, никогда не смогли бы завершить картину в срок. Боб Эванс предоставил мне сообщить Кортесу, что мы его заменяем. Его место занял Джон Алонсо, что значительно ускорило процесс съемок. «Китайский квартал» — второй в моей жизни фильм, который я закончил раньше срока. Если быть точным, на шесть дней раньше.

Боб Эванс был прав в отношении Кортеса и вдвойне прав в отношении Фей Данауэй. Мне она нужна была потому, что ее красота в стиле «ретро» — та же, которой, как мне помнилось, отличалась моя мать, — была необходима для фильма. Возможно, потому, что я поставил слишком большой акцент на том, сколь много значит для фильма ее грим, Фей стала все больше времени уделять своему лицу. Если после первых же секунд съемка прерывалась, она требовала, чтобы ей дали возможность заново загримироваться. Она почти патологически беспокоилась о своей внешности.

Но грим был не единственной проблемой. Паузы и задержки при произнесении реплик порождены необходимостью, а не соображениями искусства. Фей с натугой пыталась припомнить текст, потому что редко выучивала диалоги, и все время надоедала мне, чтобы я их переписал. Дошло до того, что ради экономии времени я согласился на все ее предложения сразу. А потом она говорила: «Знаете, может, первоначальный вариант был лучше». И мы к нему возвращались.

Снимали сцену, где Джек Николсон встречает ее в ресторане. Камера располагалась у нее за плечом, и свет падал на один-единственный волосок у нее на голове. Все внимание зрителей сосредоточилось бы на этом самом волоске.

«Стоп», — сказал я и позвал парикмахера. В полной тишине с включенными прожекторами та попыталась спасти положение. Но волосок выбивался снова и снова. Сколько бы лака она ни лила, ничего не помогало. Фей единственная на площадке не видела, в чем проблема, и не понимала, чего мы так суетимся. В конце концов, надеясь, что она этого даже и не заметит, я вырвал волосок.

Фей умела ругаться, как сапожник. У нее началась истерика. «Даже поверить не могу! — визжала она. — Не могу поверить! Сукин сын вырвал у меня волос!» После обеда она сообщила, что не вернется на площадку.

Этот несчастный волосок вызвал кризис, которого так боятся все режиссеры и которым втайне наслаждаются продюсеры и агенты. Еще до этих событий Боб Эванс напомнил мне, что не хотел на съемках этой полоумной. И вот теперь я был повязан со «страшной Данауэй», как ее неофициально звали в Голливуде, и мне придется расплачиваться за последствия.

На совещание Фредди Филдс, ее агент, чувствовал себя неудобно, а сама Фей все еще злилась, как черт. Филдс начал перечислять ее претензии ко мне. Из меня в очередной раз сделали чудовище. «Признаю свою вину, — сказал я, — но это не меняет того факта, что она дура и притом опасная».

Это вызвало у Фей такой приступ непристойной ругани, что ни Эванс, ни Филдс не знали куда глаза девать. Я был в восторге. Вот, глядите, какая она, жестами говорил я у нее за спиной, хитро улыбаясь. Фредди Филдс спас положение успокоительной речью о необходимости продолжать работу. Фей растратила весь свой порох. Новая истерика пошла ей на пользу, да и весь свой словарный запас она израсходовала. Мы возобновили съемку как ни в чем не бывало, расположив камеру у нее за спиной.

Джек Николсон оказался полной противоположностью Фей во всех отношениях. Он немного диковат. Любит гулять вечерами, никогда не ложится раньше утра, слушает музыку, курит травку. Явиться куда-нибудь рано утром ему еще труднее, чем мне, но на площадке он появляется, зная и свой, и чужой текст. Он такой замечательный актер, что любой голливудский текст звучит в его устах завораживающе. Мы годами мечтали поработать вместе и теперь наслаждались сотрудничеством.

Но даже с Джеком у нас произошел скандал. Мы дошли до сцены, в которой Джиттс, ожидая перед кабинетом преемника Малрея, обнаруживает некоторые интересные вещи, разглядывая фотографии на стенах. Ничего особенного с точки зрения Джека. Как баскетбольного болельщика, его в тот день куда больше интересовал матч, чем события на съемочной площадке.

Меня волновало освещение. Хотелось передать атмосферу предвечерних сумерек, когда, пробиваясь сквозь венецианские ставни, луч света падает на стену, пока Джек ходит от фотографии к фотографии. Справиться с освещением было трудно, а время уходило. Джек постоянно убегал в свою передвижную гримерную посмотреть матч. Игра тоже затягивалась, и его никогда не было на месте в нужный момент.

— Я же говорил тебе, что сегодня мы не закончим эту проклятую сцену, — сказал он, когда его в очередной раз вытащили из гримерной.

— Ладно, хватит, — отрезал я, не сомневаясь, что профессионал Джек захочет закончить сцену. Однако он показал, что тоже может быть свиньей.

— Ладно. Хватит, — повторил он и ушел к себе в гримерную.

Я был взбешен. Часы уйдут на то, чтобы заново подготовить площадку на завтра. Схватив тяжелую щетку, я ворвался к нему в гримерную и попытался расколотить телевизор. Однако трейлер был такой маленький, что я не мог как следует размахнуться. Телевизор выключился, но ожидаемого зрелищного взрыва не последовало. Я стукнул по ящику еще раз, после чего починить его было уже невозможно. «Знаешь, кто ты есть? — заорал я, размахиваясь. — Ты чертов кретин!» Потом я собрал то, что осталось от телевизора, и выбросил из трейлера. Я увидел, как поморщился Ховард Коч. Потом я узнал, что это был его телевизор.

Реакция Джека была бешеной. Под испуганными взглядами присутствующих он рванул на себе рубашку и ушел с площадки. Сам я в бешенстве бросился к автомобильной стоянке.

Джек оделся и покинул студию, не сказав никому ни слова. Мы случайно оказались рядом у светофора. По губам я прочитал, что он говорит: «Сучий поляк».

Я вдруг осознал комизм ситуации и ухмыльнулся ему. Он ухмыльнулся в ответ, и мы захохотали. Мы оба понимали, что слух о нашей ссоре сразу же долетел до Боба Эванса и что тот, наверное, с ума сходит от беспокойства. «Давай никому не скажем», — предложил Джек.

Ему потом не раз представлялся случай искупить свою вину, особенно когда дело дошло до съемки самой опасной сцены в «Китайском квартале». Это был эпизод в резервуаре, когда Джиттса сметают с ног потоки воды, хлынувшей из внезапно открытых шлюзов. Мне хоте-

лось снимать одним непрерывным планом, чтобы лицо Джека было четко видно. В момент удара о проволочное ограждение мне нужен был крупный план. Поэтому о том, чтобы использовать дублера, Элана Гиббса, и речи быть не могло.

Джек, которого я научил кататься на лыжах, считал, что на склонах я слишком рискую. Он нервничал перед съемкой, потому что думал, раз у меня нет чувства опасности на лыжах, то я не в состоянии понять страх других. Он напомнил мне, что в кино, бывает, срываются даже очень тщательно спланированные спецэффекты. Хорошо это понимая, мы оставили сцену напоследок, на случай, если что-то все-таки произойдет.

Уже в непромокаемом костюме Джек попросил, чтобы Элан Гиббс попробовал, насколько сильно тело ударится о проволоку. Чтобы подготовить сцену для съемок после генеральной репетиции, ушло бы четыре часа, и, понимая это, я уговорил Джека обойтись без пробы. Как истинный профессионал он согласился. Перед тем как вода должна была хлынуть, Джек махнул мне пальцем. Я было подумал, что он посылает меня куда подальше. Наконец он прокричал: «Один!» Я понял. Он просил меня обойтись одним дублем. Большего нам и не потребовалось. Джек с такой силой ударился о заграждения, что от его ботинок на проволоке осталась вмятина.

Джек не просто хороший парень и талантливый актер. В сцене, где я сам играю панка, который наносит ему удар ножом по носу, я попросил, чтобы он был моим режиссером. По сценарию нос Джеку калечили позже, и заживал он потом с чудесной скоростью, наблюдать которую можно только в кино. Джек был не из тех, кто не пожелал бы играть большую часть сцен с перевязанной физиономией, поэтому я решил не жертвовать реализмом.

Момент нанесения раны тоже был труден для съемки. Сначала думали сделать фальшивую ноздрю, но мне хотелось, чтобы трюк был основан на иллюзии, но не на обмане. Мне нужен был нож особой конструкции. Пружинка должна была быть достаточно слабой, чтобы при малейшем нажатии создавалось впечатление, будто нож проходит сквозь ноздрю. Хлынувшая кровь отвлечет внимание зрителей. С одной стороны лезвия на ноже закрепили трубочку с кровью. Нанося удар, я сжимал ее. Перед каждым дублем Джек проверял, чтобы я держал нож нужной стороной вниз.

Эта сцена до сих пор вызывает любопытство. Нам с Джеком так надоело объяснять, как мы это сделали, что иной раз мы говорим, будто все было сделано на самом деле. И в Америке, и в Британии сцену сочли слишком кровавой и вырезали. Во многих рецензиях, в общем положительно оценивавших «Китайский квартал», указывалось на то, что в картине слишком много крови. На самом же деле, не считая носа Джека и короткой сцены смерти в конце, кровопролития в фильме нет.

Когда съемки завершились, то оказалось, что всё, даже истерики Фей Данауэй, было не зря. Монтаж проходил быстро и гладко. Но нам с Эвансом жутко не хватало Кшиштофа Комеды. Я поэкспериментировал с музыкой молодого композитора Филипа Ламбро. На Эванса он произвел большое впечатление, и мы пригласили его работать. К несчастью, его партитура нас разочаровала. Боб Эванс настоял на коренной переделке. Мы наняли Джерри Голдсмита, который представил новую партитуру в рекордно короткий срок.

Я не присутствовал при окончательном музыкальном озвучании, так что о последнем этапе работы над «Китайским кварталом» узнал уже из прессы.

Фильм пользовался кассовым успехом, его хвалила критика. Он получил несколько «Золотых глобусов», был выдвинут на «Оскар» по нескольким номинациям. Боб Тауни заслуженно получил награду Американской киноакадемии за лучший сценарий. Так что заметки в газетах читать было приятно, все, кроме одной — интервью с Бобом Эвансом. По его словам, писать музыку я нанял какого-то третьесортного дружка, так что ему пришлось вмешаться и заменить его Голдсмитом. Если мной-де «управлять надлежащим образом», то я гениален, говорил он, но моя беда в том, что меня окружают психопаты и лицемеры, которые мне льстят. «И тогда у него получаются плохие картины, — продолжал Эванс. — Продюсер должен быть крепким, и я крепкий человек».

Больше мы вместе не работали, и отказывался всегда я. Именно воспоминания об этом интервью заставляли меня говорить «нет». Я считал Боба Эванса не просто продюсером, а другом. Уже не в первый раз и уж, конечно, не в последний голливудский опыт оказался для меня горьким.

Окончание следует

Перевод с английского М.Теракопян

МАРГЕРИТ ДЮРАС

ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ

Лимузин освещен изнутри, как тюрьма.

Пассажиров в нем нет. Шофер ждет Девочку.

Старший брат заснул в «Ситроене».

Мать с Пауло в недоумении: они не понимают, куда подевался китаец. Чанх и Девочка просто умирают от смеха.

Мать садится на заднее сиденье «Ситроена», рядом с Пьером.

Младший брат, как всегда, садится рядом с Чанхом.

Шофер распахнул дверь «Леон Болле».

Девочка садится на заднее сиденье.

Семейство смотрит на нее с удивлением. Все ждут, когда же появится китаец. Сестра отъезжает одна.

Девочка смеется.

Шофер говорит ей по-французски:

— Хозяин велел нам ехать в Шолон.

Шофер останавливается возле квартиры хозяина. Выходит, чтобы открыть дверь. Девочка выходит из автомобиля, тихонько заходит в квартиру. Она ведет себя так, словно в квартире кто-то спит. Очень осторожно закрывает за собой дверь. Смотрит вокруг: никого. Раньше она никогда не была здесь одна. Она не торопится.

Большой приоткрытый конверт лежит на столе.

Она не сразу берет его. Садится в кресло у стола. Сидит в нем наедине с деньгами.

На улице шофер выключил мотор автомобиля.

Почти полная тишина, только где-то вдалеке воют собаки.

В большом конверте — два поменьше: для матери и для Чанха. Пачки денег в банковской упаковке. Девочка не вынимает деньги из конвертов, напротив, она заталкивает их поглубже в большой желтый конверт.

Девочка остается в том же положении. На кресле весит черный халат ее любовника, траурный, пугающий. Кажется, что это место уже покинуто навсегда. Девочка плачет. Сидит и плачет. Она одна с деньгами. Не может без волнения думать об этих деньгах, которые ей удалось достать. Да, эти деньги они достали вместе с матерью. Плачет тихо-тихо. Потому что слишком хорошо все понимает. Потому что ей невыносимо грустно. Но совесть ее спокойна, совершенно спокойна. Берет свой портфель. Кладет туда конверт. Встает. Гасит свет. Выходит.

Перед нами все та же комната.

Темнеет.

Мы слышим, как ключ поворачивается в замке. Потом шум мотора. Автомобиль отъезжает и растворяется в городе.

Девочка и Чанх.

Чанх появляется из темноты, из-за пансиона. Девочка подходит к нему. Они обнимаются. Без единого слова. Она говорит, что деньги у нее.

Они идут к «Ситроену», который стоит за пансионом.

Она садится на заднее сиденье, откидыва-

Продолжение. Начало см. «Искусство кино», 1996, № 6 — 7,9 — 10.

ется на спинку. Они смотрят друг на друга. Чанх знает, чего она хочет.

Ни слова не говоря, он едет к зоопарку. Там — ни души. Он останавливает автомобиль возле вольера с хищниками.

— Раньше я приходила сюда одна по четвергам, — говорит Девочка. — А потом уже с тобой.

Они смотрят друг на друга.

— Ты его любовница, — говорит Чанх.

— Да... А ты надеялся, что нет...

— Да.

Чанх стонет. Бормочет что-то по-вьетнамски. Не смотрит на нее.

— Иди ко мне, Чанх, — говорит она.

— Нет.

— Мы очень давно этого хотим, и ты, и я... иди... ты не должен больше бояться... Иди ко мне, Чанх.

— Нет. Не могу. Ты моя сестра.

И все-таки Чанх подчиняется. Они обнимаются, вдыхают аромат друг друга. Плачут. Засыпают, так и не познав друг друга.

Девочка просыпается. Еще темно. Она зовет Чанха, говорит ему, что они должны приехать в гостиницу «Шарнер» до рассвета.

Снова погружается в сон.

Довольно долго Чанх смотрит, как она спит, а потом едет по направлению к гостинице «Шарнер».

Гостиница «Шарнер». Номер.

Младший брат. Спит.

Чанх выдвигает вторую кровать. Ложится на металлическую сетку.

Они очень тихо говорят о матери. Он разговаривал с матерью о Пьере. Рассказывает Девочке:

— На прошлой неделе Пьер снова задолжал в «Курильне Меконга». Мать сказала мне, что если он не заплатит, то отправится в тюрьму. Одна мысль об этом приводит ее в ужас. Даже если удастся быстро отправить его во Францию, платить все равно придется. Но с его отъездом все наконец кончится. Только мать должна отложить денег, чтобы все же заплатить в курильне. Не понимаю, как она до сих пор не сошла с ума.

— Почти сошла.И ты это знаешь, — говорит Девочка.

— Да. Знаю.

— Не говори ничего матери об этих деньгах, — еще раз просит Девочка. — Она позволит Пьеру украсть их в тот же вечер.

— Все это я знаю. Я сам заплачу в курильне. А остаток спрячу в тайнике.

Молчание. Девочка смотрит на Чанха. Говорит ему:

— Всю мою жизнь я буду желать тебя.

Она отдает ему большой конверт с деньгами, и он заворачивает его в небольшой шарф, а потом обвязывает этот шарф вокруг своей талии и затягивает его узлом.

— Пусть попробует отобрать у меня конверт, — говорит он удовлетворенно.

— Даже мне не говори, где ты спрячешь деньги, — просит Девочка.

Чанх клянется, что даже Пауло, который вообще ничего не помнит, он ни за что ничего не скажет.

Девочка смотрит на Чанха, тот дремлет.

Когда они ездили на плотину в «Ситроене», Чанх пел, чтобы Девочка заснула. И еще он пел, как он говорил, чтобы она не боялась ни злых духов, ни леса, ни, конечно же, тигров, ни пиратов и никаких других ужасов азиатских границ Камбоджи.

В один из вечеров, в один из последних вечеров, черного автомобиля не оказалось перед лицеем. Девочка страшно пугается. Она едет в Шолон на рикше. Китаец дома. Один. Спит. Свернувшись клубочком. Но она-то знает, что он не спит. Она долго смотрит на него, не приближаясь. Он делает вид, что просыпается. Улыбается ей. Тоже долго смотрит на нее, не произнося ни слова. Потом протягивает руки, она идет к нему, и он обнимает ее,прижимает к себе. Потом отпускает. Говорит, что не может. После этого в комнату проникает мысль о разлуке и остается там, как что-то зловонное, отчего хочется бежать без оглядки.

Он говорит, что его тело не хочет больше той, что уезжает и оставляет его навсегда. Оставляет таким одиноким.

Он не говорил о страдании. Он просто весь отдавался ему. Он говорил, что постепенно начинает любить это страдание, что оно заменяет ему Девочку.

Вот это навсегда осталось не очень понятным для Девочки. Он плохо умел объяснить.

Наверное, он любил ее безумно, больше жизни. А потом полюбил лишь беплотную память об этой любви, память, причиняющую ему страдания.

И все же каждый вечер шофер ждал Девочку в черном автомобиле.

Они едут к каналу. С тех пор, как наступила жара, они ездят туда каждый день.

Шофер останавливается возле лотка под зеленым навесом. Они пьют рисовую водку.

Китаец смотрит на Девочку с обожанием и признается ей в этом:

— Я обожаю тебя, тут ничего не поделаешь, — он улыбается, — хотя и страдаю ужасно.

Шофер пьет вместе с ними. В таких местах они всегда пьют все вместе, смеются вместе, вот только шофер никогда по собственной инициативе не обращается к Девочке.

Девочка смотрит на китайца, хочет ему что-то сказать. Он понимает это:

— В чем дело?

Она говорит, что сегодня вечером хотела бы вернуться в пансион:

— Ради Элен. Каждый вечер она ждет меня, и если я не прихожу, ей грустно. И она не спит.

Китаец смотрит на Девочку:

— Это неправда.

— Да, это самая настоящая неправда. А правда то, что мне сегодня хочется побыть одной. Чтобы подумать о тебе и обо мне. О том, что случилось.

— И вообще ни о чем.

— Да, и ни о чем тоже.

— Но ты не станешь думать о том, что будет с тобой дальше, уверен, что об этом ты никогда не думаешь.

— Да, ты прав.

Он говорит, что давно понял это.

Она улыбается своему любовнику, прижимается к нему, прячет лицо у него на груди.

— Мне кажется, наша с тобой история — это начало моей жизни. Как бы премьера.

Китаец гладит Девочку по голове.

— А как ты это поняла...

— Я поняла это потому, что мне иногда хочется умереть, страдать, остаться одной, без тебя, чтобы любить тебя, страдать из-за тебя и думать о том, как мне теперь жить. — Она поднимает на него глаза и говорит. — Ведь ты тоже иногда хочешь остаться один.

— Да, вот когда ты спишь ночью, я как бы остаюсь один, — говорит он.

Она смеется.

— Да, и я тоже, когда ты спишь,но я думала, с тобой это бывает еще и когда ты говоришь по-китайски. — Отвернув от него лицо, она продолжает. — В прошлом месяце я решила, что беременна. У меня была задержка почти на неделю. Сначала я испугалась, в таких случаях всегда страшно, неизвестно почему, а потом, когда пошла кровь... я пожалела...

Она замолкает. Он прижимает ее к себе. Она дрожит. Не плачет. Ей холодно от того, что она сказала.

— Я стала представлять себе, каким он был бы, наш ребенок. Я видела его. Настоящий китаец, как ты. Это ты был рядом со мной, ты играл с моими руками.

Он ничего не говорит. Она спрашивает, уступил бы его отец, если бы у них действительно родился ребенок.

Китаец молчит.

Потом отвечает. Говорит, что нет, что это была бы настоящая трагедия, но отец все равно бы не уступил.

Девочка смотрит, как он плачет. Она тоже плачет тайком от него. Она говорит, что они еще увидятся, иначе и быть не может... Он не отвечает.

Комната китайца.

Они лежат в кровати, прижавшись друг к другу. Не смотрят друг на друга. Китаец ужасно страдает. Девочка же теперь почти каждый вечер, как только попадает в его квартиру, начинает бояться Лонгана. Она боится, что умрет там.

В темноте ночи внезапно слышится шум дождя. Девочка спит.

Китаец говорит спокойно, словно из глубины времени и отчаяния:

— Это муссон.

Она проснулась. Услышала его слова.

Дождь лавиной обрушился на город. Словно полноводная река поглотила Шолон.

Девочка снова заснула.

Китаец ласково зовет Девочку, просит ее подойти с ним вместе к окну посмотреть на дождь, такой красивый, долгожданный после ужасного пекла, в котором они жили. Она открыла глаза, но не захотела никуда смот-

реть и закрыла их снова. Она ничего не хочет видеть. Нет, нет...

Она снова отвернулась к стене[1].

Он в глубокой задумчивости, чувствует себя очень одиноким.

Они оба очень одиноки. Они уже лишились друг друга. Уже расстались.

Молчание.

А потом он задает свой обычный вопрос. Теперь они разговаривают, просто чтобы разговаривать. Они дрожат. И руки их дрожат.

— Что ты будешь делать во Франции?

— У меня есть стипендия, я буду учиться.

— А твоя мать, чего хочет для тебя?

— Ничего. Она столько всего хотела для своих сыновей. И потому для меня больше уже не хочет ничего. Пауло... возможно, она оставит его при себе. Но я бы хотела, чтобы он остался с Чанхом, там, в бунгало, у плотины.

Китаец начинает расспрашивать ее о Чанхе:

— А семья Чанха, она откуда?

— Он сам не знает. Он был совсем маленьким, когда моя мать увезла его. Странно, он не помнит своих родителей, он вообще ничего не помнит, только младших братьев и сестер. И лес.

— Он не старался что-нибудь узнать о братьях и сестрах?

— Нет. Он говорит, что вряд ли они живы.

Молчание.

Она внезапно ложится на него. Остается так лежать, прижавшись к его телу.

Оба плачут.

Она говорит, спрашивает:

— Мы, наверно, больше никогда не увидимся. Да?

— Да.

— Если только...

— Нет.

— Мы все забудем.

— Нет.

— Мы будем спать с другими.

— Да.

Слезы. Они плачут очень тихо.

— Потом когда-нибудь мы снова влюбимся.

— Наверно.

Молчание. Они плачут.

— Потом когда-нибудь мы будем разговаривать о нас с другими, будем рассказывать, как все было.

— А потом, через много лет, ты напишешь о нас.

— Не знаю.

Они плачут.

— И когда-нибудь мы умрем.

— Да. И вместе с нашими телами в гробах будет похоронена наша любовь.

— Да. Но книги не похоронят.

— Возможно. Но пока ничего неизвестно.

— Нет, известно, — говорит китаец. — Про книги все известно.

Иначе и быть не может.

Снова шум дождя в ночи.

Они лежат на кровати. Так и лежат обнявшись, но теперь они оба спят.

Мы видим их: их тела кажутся очень темными, потому что в сезон муссонов небо совсем черное, но мы сразу узнаем их: маленькое тело Девочки, прижавшееся к длинному телу китайца.

В полумраке комнаты звонит будильник.

Девочка встает. Выглядывает в окно. Еще не рассвело. Вспоминает. Плачет.

Принимает душ. Спешит и плачет. Смотрит на будильник. Еще очень рано, нет и шести. Видимо, он обо всем помнил и велел шоферу поставить будильник.

Небо еще ночное, темное.

Шофер открывает дверь. Дает Девочке чашку кофе и китайское печенье.

Она все помнит. Помнит, что сегодня уезжает ее старший брат.

Шофер должен отвезти ее в порт.

Шофер сворачивает на дорогу к каналам. Едет быстро.

Останавливается перед оградой порта.

Чанх и младший брат уже здесь, напротив большого причала, где стоит отплывающий пароход.

[1] Она уже не помнит, куда они ездили в тот вечер, когда впервые пошел дождь. Возможно, опять в бар выпить рисовой водки или в зоопарк — послушать, как черные пантеры тоскуют о лесах. А может, просто остались в его квартире. Она только помнит, как дождь стучал по галерее и словно тяжестью придавливал тело, а потом тяжесть исчезла, и стало легко-легко.

В равнодушном сером небе встает солнце.

У причала — тот самый пароход с каютами трех классов.

По одну сторону ограды, снаружи, младший брат и Чанх. Девочка присоединяется к ним.

По другую — мать и ее старший сын, Пьер, который отплывает.

На пристани всего несколько человек белой расы.

Все это напоминает отправку каторжников.

Среди палубных пассажиров мелькают туземные полицейские в форме хаки. Они босые.

Полиция всегда присутствует при отплытии пароходов. Выслеживают торговцев опиумом, беглецов из тюрем, зайцев и прочую шваль любой национальности, занимающуюся незаконной деятельностью.

Палубы первого и второго классов заняты индусами, которые сойдут в Коломбо, и другими пассажирами неопределенного цвета кожи, которые плывут до Сингапура.

Все происходит, как обычно.

На нижней палубе парохода — старший брат. Он спустился с палубы первого класса, чтобы быть поближе к матери.

Мать ведет себя так, словно не видит его. Он делает попытку засмеяться, словно все, что происходит, просто шутка. Он не видит ни сестру, ни брата. Смотрит только на эту женщину, которая стыдится его, на свою мать, и вдруг начинает рыдать.

Он впервые расстается с ней. Ему девятнадцать лет.

Девочка и младший брат плачут, обнявшись, объединенные отчаянием, которое ни с кем не могут разделить. Чанх рядом с ними, гладит их лица, руки. Плачет над их слезами и над слезами матери. Плачет над своей любовью к Девочке.

Мать. Она стоит лицом к пароходу. Мы видим ее со спины. Оборачивается. Подходит к ограде, опирается на нее рядом с остающимися вместе с ней детьми. Она плачет совсем неслышно, совсем тихо, у нее больше нет сил. Она уже мертва. Как и Чанх, она гладит двух своих детей, разлученных с третьим, с их старшим братом, тем самым ребенком, который испорчен материнской любовью, обижен Богом.

На пароходе взвыла сирена.

Мать теряет голову.

Она бросается бежать. К пароходу.

Чанх открывает калитку и бежит вдогонку за матерью. Обнимает ее. Она не сопротивляется. Она говорит:

— Я плачу не потому, что он уезжает... я плачу потому, что он погиб, мне даже кажется, что он уже умер... и я больше не хочу его видеть, потому что это бессмысленно.

Пока пароход отплывает, Чанх не дает матери смотреть. Старший брат стоит, опустив голову, потом уходит с палубы, он больше не станет смотреть на мать.

Его больше не видно.

Оставшиеся на пристани долго стоят обнявшись.

Потом Чанх отпускает мать. Она больше ни разу не взглянула в сторону парохода. Она знает, что это бесполезно. Все равно уже ничего не различишь — ни силуэты, ни лица. Теперь плачет только один Чанх. Он плачет обо всех. И о себе самом, сироте, вновь превратившемся в покинутого ребенка.

Дверь его комнаты открыта. Она входит. Китаец курит опиум. Он не реагирует на появление Девочки.

Она подходит к кровати, ложится рядом, но не прижимается к нему, даже почти его не касается.

Время от времени она принимается плакать. Он не мешает ей. Она притихла и словно не замечает его.

Молчание.

— Все кончено, — говорит она.

— Да. Я слышал сирену, — подтверждает он. — Конечно, это грустно. Но не надо плакать. Ведь никто не умер.

Девочка не отвечает, такое впечатление, что она теперь безразлична ко всему.

А потом она рассказывает ему то, что узнала от Чанха этим утром. Оказывается, мать определила старшего сына в пансион к их прежнему попечителю, далеко, в Дордонь. И она не увидит его, когда приедет во Францию. Наверно, поэтому она была в таком отчаянии, расставаясь с ним.

— Она так мучится угрызениями совести, не может себе простить, что долгие годы не обращала никакого внимания на Пауло и

на меня. Считает, что совершила преступление.

Китаец переводит разговор на свою женитьбу, чтобы отвлечь Девочку от мыслей о старшем брате:

— Моя будущая жена приезжает в Садек, — говорит он. — Это последний раз перед свадьбой. Я должен поехать в Садек встретиться с ней.

Девочка — само внимание. Сейчас она здесь, возле него и готова слушать про ту, другую, неизвестную ей женщину, женщину из романа: история этой женщины куда увлекательнее, чем ее собственная, она еще трагичнее, это история женщины, ставшей ее, Девочки, жертвой.

Китаец видит, что Девочка вернулась к нему, что она слушает. Он продолжает рассказывать, лаская ее:

— Ничего интересного я тебе все равно не расскажу. В Китае уже десять тысяч лет ничего не меняется.

Она все же просит его продолжать.

— Когда я впервые увидел свою будущую жену, ей было десять лет. Мне двадцать. А обручили нас, когда ей было семь. Я никогда с ней не разговаривал. Она так же богата, как и я. Это главное, потому наши семьи и решили нас женить. Она вся в золоте, — он улыбается, — нефрите, бриллиантах. Как моя мать.

Девочка слушает его внимательно, чего он и добивался.

— А почему еще вас решили поженить? — спрашивает она.

Китаец смотрит на Девочку вблизи, чтобы лучше разглядеть ее. Он смотрит на нее, словно в последний раз хочет насмотреться, пока она еще рядом.

— Тебе надо что-то мне сказать... — говорит он.

— Да, я солгала тебе. Мне исполнилось пятнадцать десять дней назад.

— Это не имеет значения. — После некоторого колебания он добавляет. — Отец знал. И сказал мне.

— Какой же он противный, твой отец! — кричит она.

Китаец улыбается Девочке и добавляет:

— Китайцы, они очень любят маленьких девочек. Не плачь. А про тебя я действительно знал.

— А я и не плачу, — говорит она. И плачет.

— Я тоже хотел тебе кое-что сказать... — говорит он. — Я послал опиум твоему старшему брату. Он без опиума жить не может. Пусть он покурит хотя бы на пароходе... А еще я послал ему немного денег. Лично для него.

Она в отчаянии отшатывается от него. Но не произносит ни слова.

— Я бы очень хотел спать с тобой. Но я совсем не хочу тебя. Я умер для тебя.

Молчание.

— Ну и хорошо, — говорит она.

Они смотрят друг на друга, смотрят со слезами на глазах. И впервые в жизни она произносит подходящие к случаю слова — слова из книг, из кинофильмов, из жизни, слова, которые говорят все любовники:

— Я люблю вас.

Китаец закрывает лицо руками, сраженный банальностью этих слов. Он говорит, что верит, — это правда. Закрывает глаза. Говорит совсем тихо:

— Думаю, именно это с нами и случилось.

Молчание.

Он снова зовет ее:

— Девочка моя... маленькая...

Он целует ее губы. Ее лицо, ее тело. Ее глаза.

Долгое молчание.

Он больше не смотрит на нее. Не обнимает.

Отстраняется. Лежит неподвижно. Ей становится страшно, как при мысли о Лонгане.

Она встает, надевает платье, берет в руки туфли, портфель, стоит посреди комнаты.

Он открывает глаза. Поворачивается лицом к стене, чтобы больше не видеть ее, и говорит с такой нежностью, какой она еще не слышала в его голосе:

— Больше не возвращайся.

Она не уходит.

— Но как же мы сможем... — говорит она.

— Не знаю. Не приходи больше никогда.

Она спрашивает, нет, просто говорит:

— Больше никогда... Даже если ты сам позовешь меня...

Он не отвечает. Вернее, ответил, но не сразу. Он сказал:

— Даже если я позову. Не приходи.

Она уходит. Закрывает за собой дверь.

Ждет.

Он не зовет ее.

Только когда она дошла до автомобиля, он наконец закричал.

Это был мрачный, долгий крик, крик бессилия, гнева, отвращения, он извергнул его из себя, как рвоту. Крик древнего Китая.

А потом, внезапно, этот крик как бы иссяк, превратился в сдержанный стон любовника, женский стон. И только в самом конце, когда в нем не осталось ничего, кроме нежности и забытья, он снова стал странным, ужасным, бесстыдным, неприличным, как безумие, смерть, страсть.

Девочка не поняла этот крик. Не разобрала ни одного слова. Не узнала и голос. Это был смертельный вой, неистовый, нечеловеческий, — так могла выть собака. Но, пожалуй, и мужчина тоже. Мужчина или собака — в любовной муке.

Дорога, автобус: мы узнаем автобус с парома.

В автобусе — Девочка.

Она едет в Садек. К матери.

Дверь открыта. Можно подумать, что дома никого нет. Но мать здесь, в гостиной, спит, лежа в своем кресле. На сквозняке. Она не причесана. Рядом с ней у стены притулился Чанх. Девочка входит. Мать просыпается. Видит дочь. Улыбается очень нежно, слегка насмешливо.

— Я знала, что ты приедешь, — говорит она. — Ты боялась за меня?

— Да, я боялась, что ты умрешь.

— Не собираюсь.Наоборот, я отдыхаю. У меня словно начались каникулы. Я больше не боюсь, что они убьют друг друга... Я счастлива.

Голос ее прерывается. Она плачет. Молчание. Смотрит на дочь. Смеется сквозь слезы, словно увидела на ней что-то неожиданное.

— Что это за шляпа...

Девочка, плача, улыбается матери.

Мать тоже улыбается, задумывается, она не видит слез дочери, она видит только шляпу.

— Знаешь... она тебе идет. Вносит разнообразие. Это я тебе ее купила?

— А кто же еще? — Девочка улыбается. — Иногда тебя можно подбить на любую покупку.

— И где мы это купили?

— На улице Катина, на распродаже.

У матери странный вид, кажется, что она пьяна. Она резко меняет тему разговора:

— А что будет делать Пауло? — спрашивает она.

Девочка не отвечает, мать настаивает:

— Кое-что он все же мог бы делать...Теперь ему уже не будет так страшно...

Девочка говорит, что ему всю жизнь будет страшно.

Мать задает вопрос Чанху:

— А по-твоему, чем бы Пауло смог впоследствии заняться?

Чанх отвечает, обращаясь к Девочке:

— Он может стать бухгалтером. Он прекрасно считает. Или механиком. Он вполне способен чинить автомобили... Но то, что он будет бояться теперь всю жизнь, это правда.

Мать не хочет говорить о страхах Пауло:

— Да, это правда, так часто бывает... что такие дети, как он, дети с задержкой в развитии, прекрасно считают... иногда даже гениально... — Она снова плачет. — Я недостаточно любила Пауло... возможно, потому все и случилось.

— Нет. Не надо так думать, — говорит Чанх. — Это в крови, семейное.

— Ты думаешь?

— Я уверен.

Молчание. Мать говорит дочери:

— Знаешь, я все бросила. В конце концов земельное ведомство согласилось выкупить у меня верхние земли и бунгало. Этими деньгами я смогу заплатить долги.

Чанх смотрит на Девочку и отрицательно мотает головой: нет, мать говорит неправду. Мать не видит Чанха. И даже если бы она его увидела, ей это было бы безразлично.

Молчание. Девочка смотрит на голые стены.

— Они взяли мебель, — говорит она.

— Да. И серебро тоже. А пятьсот оставшихся у меня пиастров я берегу для Франции.

Девочка улыбается и кричит:

— Мы ни за что не отдадим их китайцам. Мы больше ничего платить не будем.

Мать тоже улыбается:

— Да. С этим покончено. Навсегда. — Внезапно она начинает говорить совсем, как ее дети. — Дудки... Пусть утрутся.

Все трое смеются.

Пауло услышал смех и подошел к ним. Садится рядом с Чанхом, как и тот прислоняется к стене. Он тоже смеется тем же смехом, что и мать, прерывистым, громким. «Так смеются северяне», — говорил старший брат.

— За меня тоже не надо волноваться, — говорит Девочка, — я все же сумею найти себе мужа.

Мать гладит Девочку по голове. Пауло улыбается сестре.

Потом Чанх с Пауло уходят. Они идут за холодным несладким чаем, который мать пьет каждый день по совету Чанха, чтобы «остудить себе кровь».

Мать с дочерью остаются одни.

Мать предается мечтаниям об этой девочке, что рядом с ней, об ее Девочке:

— И то правда... ты нравишься мужчинам. Ты должна это знать. А также то, что если ты им нравишься, то только благодаря тому, что ты сама собой представляешь. А не из-за твоего состояния, потому что твое состояние... твое состояние, как на него ни посмотри, равно нулю.

Она перестает смеяться.

А потом наступает молчание. И мать спрашивает Девочку:

— Ты все еще видишься с ним...

— Да, — отвечает Девочка и добавляет: — он велел мне не возвращаться, но я все же хожу к нему. По-другому я не могу.

— Значит... ты с ним встречаешься не только из-за денег.

— Нет... — Девочка колеблется. — Не только.

Мать удивлена, даже опечалена, тихо говорит:

— Ты, видимо, привязалась к нему?

— Возможно.

— К китайцу... это странно...

— Да.

— Значит, ты несчастна...

— Немного...

— Какая беда... Господи, какая беда...

Девочка смотрит туда, где стояла их мебель розового дерева, которую забрали ростовщики.

Она спрашивает, действительно ли на дверцах шкафов, что стояли в гостиной, были вырезаны кусты орешника и белки.

Она говорит: «Я уже не помню».

Мать рассматривает темные пятна на стенах, в тех местах, где стояла мебель. Она тоже ничего не помнит.

— По-моему, это были кувшинки, — говорит она. — Здесь на всем один и тот же рисунок: кувшинки и змеи. Какое счастье, что мы уезжаем отсюда налегке, без всякой мебели, без ничего.

— Когда мы все-таки уезжаем? — спрашивает Девочка.

— Самое позднее дней через шесть, если только нас не задержит что-то непредвиденное. — Молчание. — Ведь я продала все наши кровати. Они были в очень хорошем состоянии. Вот о чем я буду жалеть, так это о кроватях... Во Франции кровати слишком мягкие... я плохо сплю во Франции. Ну что ж, тем хуже...

Молчание.

— Я ничего не беру с собой, — снова говорит мать. — И это такое облегчение... Мои чемоданы готовы. Мне остается только разобрать бумаги, письма вашего отца, твои тетради по-французскому. Да, как бы мне не забыть — талоны на покупку зимних вещей в «Самаритэн». Ты этого, конечно, не знаешь, но когда мы приедем во Францию, очень быстро наступит осень.

Мать заснула. Девочка выходит, оглядывается вокруг, смотрит на оставшиеся вещи.

Чанх на кухне, готовит рис на ужин. Пауло рядом с ним.

Можно подумать, самый обычный день, как восемь месяцев назад — до всего, что случилось после последних каникул.

Девочка идет в ванную. Смотрит на себя в зеркало. Овальное зеркало в ванной они оставили.

В зеркало она видит младшего брата, который проходит по двору. Тихонько зовет: «Пауло!»

Пауло зашел в ванную комнату через маленькую дверцу со стороны реки. Они долго стоят, обнявшись и целуясь. Потом Девочка разделась, легла рядом с ним и показала ему, как он должен лечь, прямо на нее. Он сделал, как она сказала. Она поцеловала его, а потом помогла ему.

Когда он закричал, она губами зажала его губы, чтобы мать не услышала крик освобождения своего сына.

Там, в ванной, они и познали друг друга единственный раз в их жизни.

Младший брат впервые испытал подобное наслаждение. Из его закрытых глаз потекли слезы. И они поплакали вместе, не говоря ни слова, как делали это всегда.

Там, в ванной, глядя на блаженное смятение брата, на его нежную насмешливую улыбку, Девочка неожиданно поняла, что любовь ее была единой: к китайцу из Садека и младшему брату из Вечности.

Младший брат уснул на прохладном кафеле ванной комнаты.

Девочка оставила его там.

Она вернулась к матери, в гостиную.

Чанх тоже был там.

Мать пьет холодный горький чай. Улыбается Чанху, говорит, что во Франции ей ни за что не удастся попить такого чая.

Мать спрашивает, где Пауло. Чанх говорит, что он точно не знает, но, скорее всего, он пошел в только что открышийся бассейн. Девочка с Чанхом не смотрят друг на друга с тех пор, как она вернулась в гостиную.

Мать спрашивает Девочку, ходит ли она еще в лицей. Девочка говорит, что нет, не ходит. Только на занятия по-французскому, потому что они доставляют ей удовольствие.

— А чего ты ждешь?

— Ничего.

Мать задумывается.

— Да... ты сказала то самое слово... Мы больше ничего не ждем.

Девочка гладит мать по лицу, улыбается ей.

Внезапно мать признается дочери, что они с ней очень разные и всегда были разными:

— Я никогда тебе этого не говорила... но ты должна знать... Учеба никогда не давалась мне так легко, как тебе... И потом я всегда была чересчур серьезной и отбила у себя всякий вкус к удовольствию... — И еще мать говорит своей дочери. — Оставайся такой, какая ты есть. Никогда больше меня не слушай. Пообещай мне это. Никогда.

Девочка плачет и обещает:

— Обещаю.

Мать, чтобы переменить тему разговора, хитрит, внезапно заговаривает о китайце:

— Говорят, он собирается жениться...

Девочка не отвечает.

— Отвечай же. Ты никогда мне не отвечаешь, — ласково говорит мать.

— Думаю, что да. Он действительно собирается жениться. Здесь, в Садеке, прямо на этих днях... Если только он в последнюю минуту не пошлет все к черту: помолвку, волю отца...

Мать ошеломлена. Кричит:

— Ты считаешь, он способен на это?..

— Нет.

Мать удручена, но спокойна.

— Значит, нет больше никакой надежды... — говорит она.

— Никакой.

Мать продолжает ту же тему, обращаясь как бы только к себе и сохраняя при этом спокойствие:

— Да... ты права... Китайские дети воспитаны в уважении к родителям... Для них родители, словно боги... это даже противно... Но я, возможно, могла бы поговорить с ним в последний раз, в самый последний раз... а почему бы и нет? Я бы объяснила ему... а чем я рискую?.. Я бы очень четко объяснила ему нашу ситуацию... Пусть, по крайней мере, не бросает тебя.

— Он не бросит меня. Никогда.

Мать закрывает глаза, словно собирается заснуть.

Говорит с закрытыми глазами:

— Откуда ты знаешь?

— Знаю... как знаю то, что однажды умру.

Мать плачет совсем тихо.

Входит Пауло. Мать спрашивает его, где он был. Пауло говорит: «В бассейне». Впервые младший брат говорит неправду.

Девочка и Чанх улыбаются. Мать ничего не понимает. Младший брат садится рядом с Чанхом.

Чанх разоблачает мать: она в который раз не устояла перед старшим сыном. Мать слушает так, словно речь идет не о ней, у нее заинтересованный и непринужденный вид. Чанх показывает на нее пальцем и говорит:

— Она дала ему помимо всего прочего еще пятьсот пиастров. Уверяет, что была вынуждена. Иначе он бы убил ее, свою мать.

Девочка смотрит на мать. Та совершенно невозмутима. Она откровенно лицемерит.

Девочка спрашивает Чанха, как поступил он, Чанх.

— Ты что-нибудь сделал?

Мать слушает с интересом. Чанх отвечает:

— Я написал отцу китайца, что старший брат украл оставшиеся деньги. Его отец написал мне, чтобы я зашел к нему. Я пошел. И он дал мне еще пятьсот пиастров для нее. Она взяла. Так все и обошлось. Пьер теперь уехал и не сможет больше воровать у нее.

Такое впечатление, что мать заснула, устав от самой себя, от всех этих историй (в том числе и от своей собственной), в которые она, непонятно каким образом, оказалась замешена.

Пауло лукаво смеется, как посмеялся бы над шуткой. Он говорит, спрашивает:

— Его отец заплатил за все.

Девочка смотрит на мать. Подходит и целует ее. Мать беззвучно смеется. Едва слышно вскрикивает. Опять смеется обычным для всей семьи безумным смехом. Они довольны, потому что младший брат заговорил, хотя никто не просил его об этом.

Девочка спрашивает, дал ли отец китайца деньги просто так... без всяких условий.

Чанх смеется и говорит, что единственное условие, которое поставил отец, — чтобы они как можно быстрее убрались из колонии.

Все смеются до слез, особенно Пауло. Чанх продолжает:

— Его отец написал нашей матери, что ее сын наделал долгов во всех курильнях Садека и даже Виньлонга. А поскольку он несовершеннолетний, ему восемнадцать, за все долги сына отвечает мать. Если отец китайца не заплатит, то сначала наша мать потеряет работу, а потом окажется совсем без средств и в конце концов угодит в тюрьму.

Мать внимательно все выслушала. И снова начала смеяться, она просто заходится от смеха. На нее страшно смотреть.

— А если я вдруг не захочу возвращаться во Францию? — кричит она.

Никто не отвечает. Как будто она ничего и не сказала.

И она действительно больше ничего не говорит.

Девочка обращается к Чанху, повторяя его же слова:

— Значит, отец заплатил все долги с условием, чтобы мы сейчас же убирались?

— Да.

Младший брат смеется. И повторяет медленно:

— Чтобы мы убирались...

Чанх смеется, как ребенок. Он говорит:

— Все так... Пятьсот пиастров — те, что украл Пьер, — отец китайца снова дал их для него, Пьера, потому что без них Пьер не сможет курить опиум, а для него это ужасно. Тогда он лежит целый день. И может убить себя. И отец китайца дает ему пятьсот пиастров. (Пауза.) Потом отец написал матери второе письмо по-французски: он написал, чтобы она побыстрее убиралась, потому что ему осточертела вся эта история с братом, опиумом и опять все с тем же братом и с деньгами. Все повторяется снова и снова... этому нет конца.

Общий взрыв смеха.

— И в письмо, — продолжает Чанх, — вложено еще пятьсот пиастров для матери. Отец просит ее никому об этом не рассказывать. Потому что его собственный сын ничего про это не знает. И отец не хочет, чтобы его сын узнал про все эти деньги.

Девочка идет во двор. Прислоняется к стене. Чанх присоединяется к ней. Они обнимаются, и впервые он целует Девочку в губы, и говорит, что тоже любит Пауло. Девочка говорит, что знает об этом.

— Чанх! — окликает она его и спрашивает, поедет ли он в Сиам или куда-нибудь еще: в Европу, во Францию, в Париж. Ради меня, — говорит она.

— Конечно. Ради тебя. Когда вы уедете, я вернусь в Прей-Ноп, а потом уеду в Сиам.

— Я так и думала. Пауло ты тоже об этом сказал?

— Нет. Я сказал об этом только китайцу и тебе. И больше никому.

— А почему ты разговаривал об этом с китайцем?

— Чтобы увидеться с ним, когда ты уедешь. Чтобы подружиться с ним. Чтобы говорить с ним о тебе, о Пауло, о нашей матери. — Он улыбается. — Чтобы оплакать вместе любовь к тебе.

Окончание следует

Перевод с французского
М.Архангельской

S U M M A R Y

13 ФЕВ 1997

IK PREMIERE

LEAVING LAS VEGAS

VALENTIN ESHPAI.

ROMANTICISM OF DESPAIR

LYDIA S. MASLOVA.

LOVE AT THE BOTTOM (OF A BOTTLE)

MIKE FIGGIS:

«I'VE TAKEN THE FULL COMMAND...»

DIGEST OF AMERICAN PRESS ON LEAVING LAS VEGAS.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1997 г.
Обязательный экземпляр

NON STOP

Short reviews of films:
INSPECTOR GENERAL (Russia);
BROKEN ARROW (USA);
LOVE, BETOKEN OF SORROW... (Russia);
GIRL 6 (USA);
THE SCARLET LETTER (USA);
SON FOR FATHER... (Russia — Belorussia);
WHITE SQUALL (USA);
CARDIOGRAM (KAZAKHSTAN);
TWISTER (USA).

BAKHTIYOR KHUDOINAZAROV.

ROOT AND BRANCH

Young Tadjik film-maker on experience of art life in Europe.

SERGEI LAVRENTYEV.

ON THE VERGE

Reflection on decay of professional grade in post-Soviet film criticism.

ZARA ABDULLAYEVA.

THE VOLGA FLOWS INTO THE CASPIAN SEA

Paradoxes of an art-critic on the crucial problems in the 20-th century art.

IONAS MEKAS:

«I HAVE NOT DECIDED YET WHAT TO DO NEXT...»

STEVE ANKER:

«THERE IS MORE CHANCE FOR BREAKTHROUGH IN EUROPE»

Exclusive interviews of the prominent leaders of American Vanguard on the ways of off-stream film culture and film education.

CANNES-96

MIKHAIL TROFIMENKOV.
THREE MAIN STREAMS

DANIIL DONDUREI.
CANNES-96: EUROPE, EUROPE...
Coverage of the International Film Festival in both artistic and sociological perspectives.

JILLES JACOB.
SUMMING UP
Interview of the director of Cannes' Film Festival.

EKATERINA ISTOMINA
Re-view of the famous L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD.

MICHAEL MANN.
HEAT. SCENE IN THE CAFE
Director's marginalia in the script and SIGHT AND SOUND's commentaries.

ABRAM ROOM, ISAI LELIKOV.
LINE AND FRAME: IN BETWEEN A STERN YOUNGSTER (1936): Dope sheet and explication by Abram Room and his assistant's Isai Lelikov. The most mysterious film ever shelved in Russian film history.

MAYA TUROVSKAYA.
BLOW UP
Personal experience of collaboration with Mikhail Romm when working with photo stuff for documentary ORDINARY FASCISM.

EVGENY DOBRENKO.
«THE LANGUAGE OF SPACE CONDENSED UP TO A DOT», OR AESTHETICS OF SOCIAL CLAUSTROPHOBIA
On mythology of space in Grigory Alexandrov's comedies.

ROMAN POLANSKY.
ROMAN
Next instalment of the autobiographical novel.

MARGUERITE DURAS.
L'AMANT DE LA CHINE DU NORD
Next instalment of the novel.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
(ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ
Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru

Сдано в набор 5.11.96
Подп. к печати 10.01.97
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 10,25,
усл. печ. л. 13,32, уч. изд. л. 14,96

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати и информации РФ
№ 01632 от 7.10.92
Заказ 1

АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и
не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996
© Marguerite Duras. L'Amant de la Chine du Nord. Gallimard, 1991.

Любовь Орлова в фильме «Веселые ребята».
Статью Е. Добренко о творчестве Г. Александрова
читайте в рубрике «Теория, история»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

ВОКРУГ И ОКОЛО ПОКОЛЕНИЯ «Х»

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА — ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

СКАЗКА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ДОБРЕНКО, С.КУЗНЕЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»**
«РАЗБОЙНИКИ. ГЛАВА VII» (ОТАР ИОСЕЛИАНИ)
«МЕРТВЕЦ» (ДЖИМ ДЖАРМУШ)
«ФАРГО» (ДЖОЭЛ КОЭН)
«ВРЕМЕЧКО» (ТВ)
«Я САМА» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО
ДЭННИ БОЙЛ

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»**
ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ ОБ АНДЖЕЕ ВАЙДЕ

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
ХАРВИ КЕЙТЕЛ
РОБЕР БРЕССОН
ФРАНСУА ТРЮФФО
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

В РУБРИКЕ **«МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»**
АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ.
ЗАПИСКИ ПОСЛЕДНЕГО СЦЕНАРИСТА

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»**
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
МАЙКЛ КОРДА

В РУБРИКЕ **«ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»**
ЭРИК РОМЕР ОБ АНДРЕ БАЗЕНЕ

В РУБРИКЕ **«ФЕСТИВАЛИ»**
КАРЛОВЫ ВАРЫ-96
ЛОКАРНО-96

В РУБРИКЕ **«СЦЕНАРИЙ»**
НИКОЛАЙ ЭРДМАН. МИТЯ

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»**
МАРГЕРИТ ДЮРАС. ЛЮБОВНИК ИЗ СЕВЕРНОГО КИТАЯ
РОМАН ПОЛАНСКИЙ. РОМАН
ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. ТАТЬЯНИН ДЕНЬ (окончание 1-й книги)

В 1997 ГОДУ — МАТЕРИАЛЫ ПО АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ И ОБЗОРЫ ТЕКУЩЕЙ ПРОДУКЦИИ ТЕЛЕВИДЕНИЯ